جامعة اليرموك
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية

تحولات دور متلقي الفنون التشكيلية في القرن العشرين

The Shifting Role of Plastic Arts Audience in Twentieth Century

إعداد الطالب:
محمود غالب عبد قبها

إشراف
أ.د. خالد الحمزه

وذلك استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الفنون التشكيلية

تحولات دور متلقي الفنون التشكيلية في القرن العشرين

إعــداد

محمود غالب عبد قبها

بكالوريوس فنون جميلة وديكور ، جامعة النجاح الوطنية ، ٢٠٠٥م

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الفنون التشكيلية في جامعة اليرموك، اربد ، الاردن.

وافق عليها

أ. د خالد مفلح الحمزة .... رئيساً

أستاذ في تاريخ الفن ، جامعة اليرموك

أ . د محمود محمد صادق .... عضواً

أستاذ في فن الرسم والتصوير ، جامعة اليرموك

د . بسام ناصر الردايدة .... عضواً

أستاذ مشارك في فنون الغرافيك وتكنولوجيا التصميم ، جامعة اليرموك

د . نصر محمد العلي .... عضواً

أستاذ مشارك في علم النفس التربوي ، جامعة اليرموك

١٤٢٩ هـــ - ٣٠ /١٢/ ٢٠٠٨ م

الإهداء

إلى أمي .... صانعتي وملهمتي ....

لو إنني أنجز كل يوم شيئاً وأهديك إياه.

إلى روح والدي الطاهرة ...

لطالما حلم بهذا اليوم.

إلى إخواني ... وأخواتي ...

إلى كل الشهداء في فلسطين...

أهديهم جميعاً هذا الجهد ....

شكر وتقدير

أشكر الله العلي القدير الذي وفقني لإتمام بحثي على هذا النحو. كما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي القدير الأستاذ الدكتور خالد الحمزة أستاذ التصوير وعميد كلية الفنون الجميلة جامعة اليرموك، لتكرمه بالإشراف والمتابعة على هذه الرسالة، كما أتقدم بالشكر والتقدير للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقبول مناقشة رسالتي:

الأستاذ الدكتور: محمود صادق أستاذ بكلية الفنون الجميلة الجامعة الأردنية.

والأستاذ الدكتور: بسام الردايدة أستاذ مساعد ورئيس قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة جامعة اليرموك.

الأستاذ الدكتور : نصر العلي أستاذ بكلية التربية وعلم النفس ، جامعة اليرموك.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لخالي الدكتور أسعد قبها عما بذله من جهد مضني في مراجعة الرسالة نحوياً ولغوياً، وكما أشكر أخواني وأقربائي وأصدقائي وزملائي لوقوفهم إلى جانبي أثناء هذا الجهد العلمي المتواصل.

والله الموفق

الباحث

محتويات البحث

أولاً : فهرس الموضوعات

ثانيا : فهرس الأشكال

ملخص الرسالة :

قبها، محمود غالب . تحولات دور متلقي الفنون التشكيلية في القرن العشرين . رسالة ماجستير بجامعة اليرموك . 2008 . المشرف : أ.د خالد الحمزة.

يناقش هذا البحث التغيرات الحاصلة على مستوى تلقي الأعمال الفنية وتذوقها في القــرن العشرين، بناءً على التطورات التي طرأت على شكل الأعمال الفنية، وعلى مفهوم الفنان لها. ويشير البحث إلى أن الفنان والعمل الفني على حد سواء، قد تعرضا إلى جملة من التحــولات والتغيرات على الصعيدين، الشكلي ، والمضموني، وأثرا بدورهما بشكل مباشر في الطــرف الآخر من العملية ألا وهو المتلقي. ويطرح البحث ضمن هذا السياق جملة من الاستفــسارات بخصوص كيفية تلقي العمل الفني والرسائل الفنية وتجيير المتلقي لاستيعابها. وممــا لا شــك فيه، أن التطورات الحاصلة على مستوى الفنان ومفهومه للعمل الفنــي، أو علــى مــستوى مواصفات وطبيعة العمل الفني في القرن العشرين، قد أفرزت تحولات متنوعة فــي مفهــوم المتلقي للفن.

يتكون هذا البحث من أربعة فصول؛ إذ يقدم الفصل الأول الخطوط الرئيــسة لمــشروع البحث، ويناقش فيها المشكلة وأهميتها، بالإضافة إلى الأهداف المرجو تحقيقها من وراء هــذا البحث، ويعتمدها الباحث من خلال المنهج التاريخي المسحي لما كتب في مجال علم الــنفس التلقي وعلم الجمال. ويتناول الفصل الثاني بندين: الأول يتحدث فيه عن مفهوم كل من التذوق والمتذوق على التوالي، وشروط حصولهما وخصائصهما. أما البنــد الثــاني فيتحــدث عــن التحولات الفنية، بالإضافة إلى تحولات رؤى الفنان وتوجهاته الفلسفية والفكرية فــي القــرن

العشرين. وفي الفصل الثالث يرصد الباحث أشكال تحولات دور المتلقي ويصنفها إلى ثلاثة تحولات: المتلقي المتفاعل، والتي يتفاعل بها المتلقي بكل خبراته وحواسه مع العمل الفني ؛ إذ إن تفاعله جزء أساسي ومهم لتذوق العمل. والمتلقي المشارك، ويعني أن العمل الفني لا يكتمل إلا بوجود المتلقي ومشاركته فسيولوجياً وسيكولوجياً في أثناء التلقي. والمتلقي المبدع المساعد، والذي يدخل فيه المتلقي ليحل محل الفنان ويمثل الدور نفسه، وذلك من خلال ما وفرته تكنولوجيا المعلومات التي حفزت المتلقي لإعادة ما أنتجه الفنان بأسلوب مختلف وتقنيات مختلفة.

الفصل الأول

مشروع البحث

مقدمة الدراسة :

تعرض دور متلقي الفنون التشكيلية في القرن العشرين إلى جملة من التحولات في تلقي الأثر الفني وتذوقه، سواء أكان في المجالات الفنية التقليدية القديمة، أم الحديثة، وقد كان لهذا التحول اهتمام كبير ظهر في دراسات علماء النفس، وعلماء الجمال، ومن أهم ما شملته هذه الدراسات : جماليات التلقي، ومفهوم المتلقي، وخصائصه وما ييسره ويعيقه، والتحولات التي تعرض لها مفهوم تذوق الفنون التشكيلية، بالإضافة إلى طرق تعامل المتلقي معها، كما استعرضت تلك الدراسات مراحل التحولات الفنية التي تعرض لها دور المتلقي في تلقيه الأثر الفني وتذوقه.

لم تأتِ هذه المراحل والتحولات في دور المتلقي من فراغ ، بل جاءت نتيجة التأثر بالمراحل والتحولات التي حصلت في طبيعة الفنون التشكيلية بخاصة في القرن العشرين، ومن أهم تلك التحولات الفنية ما تمثلت في فنون الحداثة، تلك التي كانت تنادي بالانقطاع عن التراث والماضي، لا لنبذه، وإنما لاحتوائه وتلوينه وإدماجه في نفسها المتجدد. وبذلك أصبحت الحداثة المحور الذي بوساطته نقرأ الماضي ، ونفهم الحاضر، ونشرع للمستقبل. وارتبطت فنون ما بعد الحداثة، بفلسفة نقدية لمجمل مرحلة الحداثة و فلسفاتها التي سيطرت على الحضارة الغربية ، وبقيت مرتبطة بفنون عصر النهضة ؛ فهي تريد تقديم فلسفة الحداثة بأسلوب إنساني مفهوم وواضح، مرتبط ببساطة مع هوية المفكر، والمفكر فيه، والمفكر له؛ أي الفنان واللوحة والمتلقي على التوالي.

هذه التحولات الأساسية في الفن، بالإضافة إلى الكثير من التحولات الفرعية، أفرزت تغييرات وتحولات جوهرية بخصوص طبيعة العمل الفني، تبعتها تحولات في فلسفة الفنان، ومنطلقاته الفكرية، والجمالية وفهمه وظيفة الفن داخل النسيج الثقافي لعصره. ولا بد من أن تحولات الفن واتجاهاته وتحولات دور الفنان

قد أحدثت تغييرا في بنائية العمل الفني ومفاهيمه، وجمالياته ووظيفته. وبمعنى أخر، نجد ان المتلقي يعتبـــر عاملاً تابعاً لكل من الفنان والعمل الفني. وبخصوص التحولات الفنية ، نجد أن الباحث سيقدمها في الفصل الثاني من هذه الدراسة، والتي يصنفها الباحث بأتجاهين : الاول الفن الحديث ، والثاني الفن المعاصر.

مشكلة الدراسة وأسئلتها :

تركز كثير من الدراسات في مجالي علم الجمال، وعلم النفس، على العلاقة بين العمل الفني وبين المتلقي. وبما أن العمل الفني يحمل صفة التغيير والتحول المستمر، بالإضافة إلى رؤى الفنان وفلسفته، فلا بد أن تسايرهما تحولات في دور متلقي الفنون التشكيلية؛ لذا تسعى الدراسة للإجابة عن الأسئلة التالية :

- ما مراحل التحول التي مرّ بها دور متلقي الفنون التشكيلية في القرن العشرين ؟ وما هو دور المتلقي في كل مرحلة من المراحل ؟
- من هو المتلقي، وما هي اهميته في العملية الابداعية ؟
- كيف تمت المواءمة والتلازم بين تحولات دور المتلقي ، وتحولات كل من دورالفنان والفن ؟

أهمية الدراسة :

تنبع أهمية هذه الدراسة من خلال الدور المهم الذي يلعبه متلقي العمل الفني في خدمة الفنون التشكيلية ؛ إذ إن مهمة المتلقي قد تشكل في رأي البعض المحرك الأساسي لإبداع الفنان. فعندما يبدع الفنان فإنه يضع نصب عينيه أن هناك متلقياً ينتظر إبداعه؛ فهو لا يبدع من أجل ذاته فقط، وإنما لعرض إبداعه على المتلقي. وكما يلعب المتلقي دوراً مهماً في دعم الفنون التشكيلية واستمراريتها، فهو يعطيها صفة الحضور، ولولا وجود المتلقي لما كان لهذه الأعمال الفنية تأثير. وتكتسب هذه الدراسة أهميتها لأنها تحمل اضافة نوعية للمكتبة العربية في موضوع ما زال حديثاً.

أهداف الدراسة :

يهدف الباحث من وراء هذه الدراسة إلى رصد مراحل التحولات التي حصلت في دور المتلقي للفنون التشكيلية في القرن العشرين. ويعمل على توضيح صفات كل مرحلة وتحولاتها، كما يعمل الباحث على توضيح كيفية المواءمة والتلازم بين تحولات دور المتلقي، مع تحولات دور الفنان وتحولات الفن، وذلك من خلال المقارنة بين وجهات نظر كل من علماء النفس، وعلم الجمال. كما تهدف هذه الدراسة إلى تحليل أهم النظريات في علم النفس وعلم الجمال التي تناولت عملية التذوق الفني. وسيكون التركيز على تعريف المتلقي، وذكر خصائصه، وشروط تصنيفه، وأهميته في العملية التشكيلية، ودوره في تلقي الأثر الفني في القرن العشرين.

حدود الدراسة :

تركز هذه الدراسة على تحولات تلقي الفنون التشكيلية في القرن العشرين ، وذلك من وجهة نظر علم الجمال وعلم النفس.

منهج الدراسة :

تعتمد هذه الدراسة المنهج التاريخي المسحي لما كتب في مجال علم نفس التلقي وعلم الجمال، وما كتب عن التحولات الفنية في القرن العشرين. وسيتم تناولها بالتحليل؛ للوقوف على أهم المفاصل الحاسمة في تحولات دور متلقي الفنون التشكيلية.

مصطلحات الدراسة :

علم الجمال Aesthetics : يعرف علم الجمال (حسب معجم لالاند) بأنه : علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح . أما معجم ويبستر فيضع تعريفاً أكثر دقة لعلم الجمال وهو : المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها .

علم النفس Psychology : هو العلم الذي يدرس القوانين العامة لتفاعل الكائن مع بيئته ، وما ينتج عن ذلك من آثار ندعوها بالسلوك ؛ أي أن علم النفس هو دراسة السلوك من الناحية العقلية : شعورية كانت أم لا شعورية. كما يعرف بأنه الدراسة العلمية للسلوك. ويشمل موضوعه العمليات السلوكية الملاحظة : كالحركات والكلام والتغيرات السيكولوجية، والعمليات التي يمكن أن تستنتج كالأفكار والأحلام (كلارك وملر 1970).

التذوق الفني : عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر ؛ أي أنه استجابة تقويمية تحمل المتعة من قبل المتلقي لأحد الأعمال الفنية . وهو عملية انسجام وتوافق بين المشاهد والعمل الفني ، وهذه العملية متغيرة ومتطورة عند الأفراد مع مرور الزمن ، ويعدّ التذوق الفني عملية اتصال بين طرفين أحدهما المرسل (الفنان) ، والثاني المستقبل (المتلقي) ، وبينهما قناة للتوصيل ورسالة محمولة على هذه القناة (العمل الفني) . كما يقول حنورة مصري في كتابه "سيكولوجية التذوق الفني" (حنورة، 1985).

متلقي العمل الفني : يشير حنورة مصري إلى أن المقصود بالمتلقي المتذوق الفني ، الذي يملك أفكاراً وأحاسيس تمكنه من التفاعل مع العمل الفني ، انفعالاً أقرب أن يكون فيه مبدعاً ، ليس بالمجاز ولكنه مبدع على سبيل الحقيقة، وإبداعه إبداع داخلي (مصري، 1985).

ويرى ناثان نوبلر المتلقي بأنه يتحول إلى متذوق عندما يتخذ من العمل الفني موضوعاً قيماً ليلبي رغبته؛ بمعنى أنه يتقبل العمل الفني بوصفه مسعى عقلانيا جادا لفنان عقلاني جادّ.(نوبلر، 1992)

وكما يؤكد برلين Pyrlyne أن كلمة المتذوق تشير إلى المتلقي بوجه عام، حينما يتعرض إلى العمل الفني (فراج، 1985).

ويمكن تعريف المتلقي لغرض الدراسة : بأنه المتذوق المتتبع للإنتاج التشكيلي باختلاف أشكاله وتوجهاته، ومهمته في تذوق الأثر الفني محددة ومقيدة بما يتركه له الفنان ؛ لذلك تتصف ثقافته في تلقي العمل بالمرونة من أجل مسايرة التوجهات المختلفة في رؤى الفنان وأفكاره.

الفن الحديث : اتجاهات فنية متميزة، ظهرت في بداية القرن العشرين، وجاءت بمعنى الرفض لتقاليد الماضي والابتعاد عنه؛ إذ استقلت وابتعدت عن كل ما هو مألوف في حياة الناس، وانتهجت المنطق العلمي التحليلي والتخصصي ونادت بالتقدم والتجديد من أجل التجديد، وسعت إلى تحقيق الإتقان، والنقاء، والوضوح، وأنكرت الماضي والمثالية، والفكر، والتفاؤل ، وأصبحت مفهوماً مقيداً جداً، لا يفسح المجال لأي نوع من البدائل الأخرى، وتحول كثير من مفاهيمها إلى نقيض تام للحقيقة. (**Clahassey 1986**).

الفن ما بعد الحديث (المعاصر) : ظهرت اتجاهات فنية في النصف الثاني من القرن العشرين، يعدّ التواصل مفهوماً رئيساً فيها ، ولكنه يختلف عن التواصل الذي يربط الفن الحديث. وهي حركة انتقائية تتعامل مع الجوهر ولا تغفل المظهر الشكلي لأساليب الحداثة، وكما تحمل معنى ازدواجيا في إطار من التهكم، وهو الجمع مابين القديم والجديد، أو ما بين الماضي والحاضر. ويعدّ كثير من المؤرخين ، أمثال جانسون وليفين وبيرغين، الحركة المفاهيمية البداية الصريحة لفنون ما بعد الحداثة ، والتي جاءت نتيجة لظهور الحركات الإنسانية والثورية والتحررية، في أواخر الستينات من القرن العشرين . وبداية التوجه نحو التحرر من الوهم في العمل الفني ، وظهور الشك بالعالم المصنوع.(**Burgin1986**).

إجراءات الدراسة :

قام الباحث بتقسيم الدراسة إلى أربعة فصول:

- الفصل الأول يحتوي على مشروع البحث ، ويضم مقدمة الدراسة، ومشكلتها، وأهميتها، وأهدافها، وأهم مصطلحاتها، بالإضافة إلى الحدود الزمانية، والإجراءات، والدراسات السابقة.
- أما الفصل الثاني من الدراسة، ويحتوى على بندين: الأول يتناول فيه الباحث مفهوم كلّ من التذوق الفني والمتلقي وخصائصه، وفي البند الثاني يحدد فيه التحولات الحاسمة في طبيعة الفن، بالإضافة إلى تحولات رؤى الفنان وتوجهاته الفلسفية والفكرية في القرن العشرين.
- وفي الفصل الثالث من الدراسة، يقوم الباحث برصد التحولات في دور المتلقي من خلال دراسات علم الجمال، وعلم النفس.
- أما الفصل الرابع فإنه مخصص للنتائج ومناقشتها، والخاتمة، والتوصيات، والمراجع.

الدراسات السابقة :

بعد بحث مستفيض في موضوع الدراسة، ظهرت لدى الباحث العديد من الدراسات ذات العلاقة بموضوع الدراسة. وفي ضوء مراجعة تلك الدراسات وجد أنها قد تباينت ما بين وصفية وتجريبيـــة. وسيتم عرض بعض تلك الدراسات :

الدراسات العربية :

في دراسة عبد العاطي 2005 بعنوان " تحولات دور المشاهد للفنون التشكيلية " ، يهدف إلـــى بيان أثر الثورات الفنية التي حدثت في تاريخ الفنون التشكيلية في دور المشاهد. وقد قسم الباحث هذه الثورات في الفنون إلى أربع ثورات؛ حدد الثورة الأولى في عصر الأســـرات الأولـــى فـــي مـــصر الفرعونية ، وفيها صنف دور المشاهد " بالمتلقي " الذي يتلقى العمل الفني كوجبة بـــصرية . وفـــي الثورة الثانية " ثورة الحداثة التشكيلية " وفيها صنف الباحث دور المشاهد " بالمتفاعـــل " ، الـــذي يتفاعل مع العمل الفني بكل أحاسيسه وتفكيره وخبرته الفنية ، ومع تيار ما بعد الحداثة الـــذي يمثـــل الثورة الثالثة في تاريخ الفن حسب رأي الباحث ، فقد حدد دور المشاهد " بالمشارك " الـــذي يـــدخل شريكا في العرض والإبداع الفني مع الفنان . أما الثورة الرابعة في الفن ، فقد وصفها الباحث بالثورة التكنولوجية التي دخل بها الكمبيوتر والإنترنت بشكل مباشر ، وفي هذه المرحلة أطلق على المشاهد " المبدع المساعد " وذلك من خلال الوسيط الإلكتروني الذي أعطى المشاهد الفرصة للتحكم في العمـــل الفني ؛ كأن يغير أو يعدل أو يحذف أو يضيف من العمل الفني باستخدام التكنولوجيا ؛ لذلك يـــصف الباحث التحولات في دور المشاهد ، ويؤكد أنها كانت نتيجة الثورات التي حدثت في تـــاريخ الفـــن ، بالإضافة إلى التحولات التي حصلت في رؤى الفنان.

ترتبط هذه الدراسة مع الدراسة الحالية ارتباطاً مباشراً ؛ كونهـــا تتحـــدث عـــن تحـــولات دور المشاهد. وقد أفادت الباحث من خلال منهجية الدراسة المتبعة، بالإضافة إلى النتائج التي توصلت إليها

والمصادر والمراجع التي أخذت منها. ولكن ما ستضيفه الدراسة الحالية، أنها ستتناول الموضوع من خلال دراسات علم النفس وعلم الجمال، بالإضافة إلى أنها اقتصرت على القرن العشرين. وهذا مـا يميز ها عن غيرها.

وتحدثت دراسة الحسني 2005 " الأثر الفني بين الفنان والمتلقي " عن الأثر الفني ؛ فقد حـددت مفهوم العمل الفني كوسيلة للتعبير وإيصال الأفكار من جهة، وتصميم شكلي من جهة ثانية . وقد شدد الباحث على أن من يقوم بالعمل الفني مبدع ، له خصائص نفسية وذهنية وفكرية يحاول التعبير عنها وترجمتها عبر لوحات فنية ، بتقنيات مختلفة تعتمد على قصدية العمل الفني . والمبدع هو أول متلق لعمله الفني وأول متذوق له ، بعد ذلك يتم عرض العمل على المتلقي ، وهنا يختلف المتلقون باختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية والفنية ، لكنهم يتفقون في محاولة فهم أسرار العمل الفني الذي كلمـا جاء جديدا خصب المعاني والأفكار زادت قيمته الفنية.

ما يربط هذه الدراسة مع الدراسة الحالية، أنها تطرقت إلى موضوع الفنان والمتلقـي وشـروط تذوقهما للأثر الفني، وقد استفاد الباحث من هذه الدراسة من خلال تعريف مـصطلحات الدراسـة ، بالإضافة إلى توضيح دور الفنان في عملية تذوق المتلقي. ولكن ما ستضيفه الدراسـة الحاليـة هـو توضيح موقف المتلقي من هذا الأثر الفني ، وكيف يمكن له أن يستقبل هذا الأثر.

وتناولت دراسة قزاز 2003 " مقومات الحكم الجمالي في الفنون التشكيلية " الدور المؤثر الذي يقوم به الفنان حيال المتذوق. وقد أكدت الدراسة أن هذا الدور لا يكون فاعلا إلا من خلال الـشفافية التي تعمل في حسه ورؤيته المهذبة ، والتي تدرك أعلى درجات الجمال في الطبيعـة وفـي مظهـر الأشياء . وكما عمل الفنان على إنتاج تلك القيم ، فإن المتذوق يعيد صياغة تلك المدركات في صـور ذهنية تتوافق مع الصورة المنقولة ، أو الصورة الشكلية التجريدية ، والتي يتفوق فيها الفنان على ذاته لأنه اقترب من صيغة الجمال المطلق في جوهره الأصيل ، دون التطرق إلى التفاصيل . وتفتـرض

الدراسة أن متعة ممارسة الفنان للإنتاج الفني لا تكتمل إلا بمشاركة الآخرين له في جمال تلك الأعمال التي أنتجها ، وتصبح المتعة في ذروتها حين يتم تقييم هذا العمل من قبل النقاد والمتذوقين بالحديث أو الكتابة.

تحدثت هذه الدراسة عن الدور المؤثر للفنان في شخصية المتذوق ، وهذا ما يربطهـا بالدراسـة الحالية. وأفادت الدراسة الحالية من خلال تأكيدها على أن المتلقي هو الذي يكمل جمالية ومتعة العمل الفني ؛ من خلال عملية التذوق والتقييم لهذا العمل. ولكن ما ستضيفه الدراسة الحالية أنها لن تتنـاول تأثير الفنان في تحولات دور المتلقي فقط، وإنما تلازماً مع التحولات الفنية الحاسمة التي حدثت فـي القرن العشرين.

الدراسات الاجنبية :

دراسة سوزان Suzanne 2003 " تحولات دور الجمهور والنقاد في تذوق العمارة الأمريكية 1850 – 1915 " ، هدف من وراء تلك الدراسة إلى وصف التحـولات التـي حـصلت لجمهـور المتذوقين والنقاد للعمارة الأمريكية في فترة محددة ورصدها ، وفيها يرى أن أذواق النقاد وتقييمهم في نقد العمارة الأمريكية خلال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر غالبا ما يكون جماليا ، متجـاهلين الناحية الوظيفية لهذه العمارة. وبكلمات أخرى، اعتمد النقد عندهم علـى أحكـامهم علـى الجمـال، وبالتحديد إنهم يعتمدون على البصر اعتمادا عقلانيا لتقييم العمارة ، وبعد ذلك يرى أن حكم الجمهور والنقاد وتقييمهم ، أصبح يعتمد على الخبرة الجمالية ويناقشونها مـن خـلال البنـاء (الخطـوط ، المنظور) ، الذي شكل بخبرة عقلانية ، مع اعتبار إطار العمل الفني جماليا. وفي العقد الثـاني مـن القرن التاسع عشر أصبح الاعتماد على النواحي الجمالية غير كافٍ لنقد العمارة ؛ لذلك فإنهم انصرفوا

إلى دراسة النواحي الوظيفية للعمارة ؛ فقد أعتمدوا على المعيار الوظيفي في العمارة .. يعني التصميم الجيد .. والجمال يكون من خلال التركيز على الناحية الوظيفية أكثر من الناحية الشكلية .

ارتبطت هذه الدراسة مع الدراسة الحالية من خلال تناولها موضوع تحولات دور المتذوق في تذوق العمارة الأمريكية. وتقييمها ، ولقد استفادت الدراسة الحالية من خلال التركيز على دور ثقافة المتذوق في عملية تذوقه للعمل الفني، ولكنها ستضيف أمرا : هو أنها لن تتناول العمارة وحسب، وإنما ستتناول الفنون التشكيلية جميعها، بالإضافة إلى أنها ستركز على دور المتلقي فقط.

تهدف دراسة باروت Parrot 1989 " الاستجابة الجمالية لمجموعة لوحات بول كلي " إلى الكشف عن طبيعة التغيرات عند مشاهدة مجموعة من لوحات نفس الفنان (الألفة) ، وكيف يمكن أن يؤدي هذا الموقف إلى زيادة الفهم أو زيادة الملل. واستخدمت في الدراسة مجموعتان تجريبيتان ، ومجموعة ضابطة واحدة ، والأفراد جميعا من البالغين المتطوعين ، دون أن يتوافر لهم أي تدريب خاص أو اهتمام معين بالفن. وقد أظهرت النتائج استجابات مختلفة بشكل ملموس من المجموعة التي شاهدت أعمال مختلفة لفنان عن الاستجابة التي بدت في المجموعة الضابطة. وكان الهدف الرئيس من وراء هذه الدراسة هو الكشف عن تأثيرات التعرض المستمر لأمثلة من أعمال فنان معين، وقد لوحظ وجود بعض التغيرات ، ولكنها لم تحدث على امتداد جميع أنواع التقديرات. وقد اعتبر طراز اللوحة أكثر وضوحا وأكثر ميلا إلى الطابع التمثيلي، بينما لوحظ أن أفراد مجموعة المقارنة اعتبروا أن اللوحات أكثر غموضا وغير تمثيلية.

ترتبط هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في كونها تتناول موضوع تذوق الجمهور للعمل الفني. وأفادت الدراسة الحالية من خلال تأكيدها على أن طبيعة العمل الفني تلعب دوراً مهماً في سيكولوجية المتلقي. ولكن ما ستضيفه الدراسة الحالية هو تأكيدها على أنه ليس فلسفة الفنان وحدها التي تؤثر في سيكولوجية التلقي، وإنما تؤثرمعها طبيعة العمل الفني والمتلقي نفسه.

تهدف زاكس Zackes 1968 من دراستها بعنوان " موقف الجماهير اليوم إزاء الفن الحـــديث (التصوير خاصة) ، إلى الكشف عما يستحسنه وما يستقبحه الجمهور من الفن الحديث ؛ أي التعرف إلى اتجاهات الجمهور بالنسبة للفن الحديث وبخاصة التصوير. وتفترض الدراسة أن أذواق الجمهور شديدة المحافظة، وأن الطريقة المنهجية المتبعة في هذه الدراسة قادرة على الإتيان بنتائج صحيحة من الوجهة الإحصائية. وقد أجريت الدراسة في مدينة " تورنتو " بكندا على عينة ممثلة لـــسكان المدينـــة الذين تجاوزوا سن الخامسة عشرة، من الجنسين ومن مهن ومستويات تعليم مختلفة. بلغ عدد أفـــراد العينة 500 فرداً، واستخدمت الدراسة استبارا للرأي تحت إشراف المجلس العالمي للمتاحف، وبمعونة اليونسكو. ويتألف هذا الاستبار من مجموعة منتقاة من نسخ اللوحات الحديثة.

لقد توصلت الدراسة إلى أن العمر والجنس والمهنة أو التعليم لا تؤثر مطلقـــاً فـــي تحديـــد أراء وتفضيلات الجمهور. كما انتهت الدراسة بالتأكيد على أن سبب الاستهجان من قبل الجمهـــور تجـــاه بعض اللوحات الحديثة هو العرض اللاتقليدي للموضوعات الدينية، والرسم الشائك الحـــاد الزوايـــا, وتشويه الموضوعات المألوفة والاعمال التي تعطي للجمهور انطباعاً بأنها تـــسعى إلـــى الاســـتهزاء بالعالم، والأعمال التي يصعب فهم موضوعاتها؛ فقد شعر الجمهور أنه أهين على أيدي فنانين لا تفهم مقاصدهم. ومن رأيهم أن الفن الجيد يفهمه متوسطو الذكاء.

وما يربط هذه الدراسة بالدراسة الحالية أنها تتناول جمهور المتلقين وتقيمهم للعمل الفنـــي. وقـــد استفاد الباحث من هذه الدراسة من خلال النتيجة التي توصلت إليها. وستضيف الدراسة الحالية كونها ستتناول موقف المتلقي من الفن الحديث والتحولات الفنية الأخرى ، بالإضافة إلى توضيح دوره فـــي هذه المراحل من خلال دراسة تحليلية لمجمل التحولات الفنية في القرن العشرين

الفصل الثاني

التذوق الفني والتحولات الفنية في القرن العشرين

تحدث العديد من الباحثين في مجالي علم الجمال وعلم النفس المعاصرين عن التذوق الفني؛ فمنهم من تحدث على أنه إدراك بصري يتمثل في عين المتلقي الذي ينظر إلى العمل، ومنهم من قال بأنه إدراك حسي يتمثل في ذات المتلقي وشعوره تجاه هذا العمل، ومنهم من عدّ التذوق أنه مزيج بين الاثنين الحسي والبصري مضاف إليه الإدراك العقلي. وقد ذهب آخرون إلى اعتبار أن التذوق هو استمتاع واستجابة للعمل الفني، وتقويم وتقييم له. وسيعرض الباحث من خلال هذا البند أهم الآراء التي تحدثت عن التذوق الفني حسب التسلسل المذكور سابقاً.

وفيما يتعلق بوصف التذوق على أنه إدراك بصري، يرى عالم الجمال والفيلسوف الأمريكي المعاصر أرنهايم Arnheim ، أن العمل الفني صورة يكون مركزها مشحونا بالطاقة البصرية التي تنبعث متوجهة نحو المتلقي؛ والتي تكون مقصودة من قبل الفنان، فالتنظيم البصري يفرض نفسه على المتلقي (Arnheim , 1966). كما يرى أرنهايم في كتاب آخر له، أن التفكير البصري هو محاولة لفهم العالم من خلال الشكل والصورة ؛ فعندما يحاول شخص أن يدرك لوحة تشكيلية، إنه يحيط بصريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة، ويدرك المكونات الداخلية من أشكال وألوان، ويحاول أن يعيد صياغتها في ذهنه (Arnheim , 1969).

وفيما يتعلق بوصف التذوق على أنه إدراك حسي، يرى الناقد الأمريكي المعاصر هربرت ريد في كتابه تربية الذوق الجمالي، أن التذوق الفني هو عملية إدراك حسي بين موضوع العمل الفني، وبين الذات التي تمثل كائنا بشريا حساسا يوجه انتباهه إلى هذا الموضوع ، والأثر الحاصل من وراء هذه العملية يسجل كصورة ذهنية بواسطة الدماغ(ريد ، 1975). ويعرف الفيلسوف هنري برجستون التذوق بالإدراك الحسي، الذي هو– حسب وجهة نظره – لا يرينا الأشياء نفسها، بل هو يرينا منها

ذلك الجانب العملي الذي يخدم أغراضنا (Solso , 2003). ويضيف ريد Red : إن الإدراك الحسي لا يتعدى مجال عملية تلقي المؤثرات الخارجية عن طريق الحواس، الإدراك الحسي هو تحويل الشكل التشكيلي إلى راحة بصرية. والإدراك هو العملية التي يقوم من خلالها الشخص بتفسير المثيرات الحسية وصياغتها في صور ذهنية ونفسية جميلة يمكن فهمها (ريد ، 1986). ويرى الفيلسوف جون ديوي، أن الإدراك رد فعل تجاه عدد من المؤثرات الخارجية التي تعطينا الدليل على الانسجام الحاصل بين المشاهد والعمل الفني (ديوي ، 1963).

ويرى بعض من الباحثين أن التذوق وسيلة أو وسيط لتقييم الأعمال الفنية وإصدار أحكامهم عليها. ومن هؤلاء ما أشار إليه مصري حنورة في كتابه سيكولوجية التذوق الفني (حنورة ، 1985) إلى أن التذوق الفني هو تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر؛ أي أنه استجابة تقويمية تحمل طابع المتعة من قبل المتلقي لأحد الأعمال الفنية ، ومن الذين تحدثوا في هذا السياق أيضا الفيلسوف جون ديوي في كتابه الفن خبرة عندما يقول : إن النقد أسلوب من أساليب التذوق وإصدار الحكم ؛ إذ إن فهم هذا الحكم لا يتحقق إلا بوجود الإدراكات الحسية التي تزوده بالعناصر أو المواد اللازمة له. وموضوع الإدراك الحسي، هو المحرك الأساسي الذي يحدث اختلافا في الأحكام التي نصدرها ، وبالتالي ضبط الإدراك يعطي مساحة كافية ومريحة من أجل وجود الاختلاف في تلك الأحكام الصادرة من عملية النقد. ووصولنا إلى الخبرة الجمالية المباشرة لا يمر إلا من خلال الإدراك الحسي للأعمال الفنية (ديوي ، 1963).

ويرى عالم النفس المعرفي سولو Solso أن عملية تذوق الفن وتقدير الفن البصري (المرئي) يمكن فهمه من خلال استخدام مبادئ أساسية للنفسية البشرية، ويرى أن تحول الفكر والوعي عند الإنسان مرتبط بتطور الفن (Solso, 2003). وفي هذا الخصوص يضع ريد شعار الرؤية المتكاملة بقوله : " يمكن وصل تطور الفن في أي حضارة بتطور الرؤية؛ بمعنى أن تطور الفن مرتبط بالتطور

الحاصل في كيفية رؤية الفن، وبمسألة ماذا ترى؟ إن الرؤية البصرية تـشكل الأسـاس للإدراكـات الحسية(ريد، 1986، ص16). إن الحكم على القيمة الجمالية لأحد الأعمال الفنية يتطلـب خبـرة، ويعتمد الحكم الجمالي على الحدس الإدراكي للمتلقي (Arnheim , 1996).

وبخصوص تفسير عملية التذوق الفني، يطرح هنا الباحث نظرية مهمة في علم النفس لها علاقة مباشرة في توضيح عملية التذوق، هذه النظرية تسمى الجشطلت ، وتؤكد هذه النظرية علـى الإدراك الكلي للموقف الجمالي؛ فهي ترى أن الإنسان عندما ينظر إلى أي شيء، فإنه يحتويه بصريا ككـل ، ومن بعد ذلك يرى التفاصيل. إن هذه النظرية ترى العمل الفني وتحلله من الكل إلى الجزء(ديـوي ، 1963). ومن العلماء الذين أيدوا هذه الفكرة أرنهايم عندما يقول :" إننا نرى العمل الفني من الكـل إلى الأجزاء، ومن الأجزاء إلى الكل" (Arnheim , 1996).

ويعتقد الجشطلتيون حسب وجهة نظر العالم النفسي Solso أن إدراكنا وأفكارنا التي نكونها فـي مواقف حياتنا المختلفة لها خواص كلية، وبالتالي من الصعب اختزالها إلى مجموعة مـن العناصـر المكونة. ويستندون في هذا التفسير إلى المبدأ المعروف لديهم وهو " أن الكل أكبـر مـن مجمـوع أجزائه، إذ يرى أنصار مدرسة الجشطلت أن الكليات لها خواص ناشئة غير متضمنة الأجزاء، أي أن هذه الخواص لم تكن موجودة إلا مع وجود الكل. ويرفض أصحاب النظرية فكرة تحليل الشكل إلـى مكوناته ووحداته الأساسية، لأنه يفقد الشكل معناه وفحواه، لذلك هم ينظرون إلى الشكل فـي كليـات موحدة، وليس في وحدات منفصلة؛ لأن النظرة الكلية تحقق المعنى لهذه الكليات. ويتركـز الاهتمـام حول النظم الكلية التي تتفاعل فيها الجزئيات تفاعلا ديناميكيا بطريقة معينة لا يمكن معها الاسـتدلال على الكل من الأجزاء لو نظر إليها على انفصال على أنها وحدات منفصلة لا يربطها إطـار معـين (Solso , 2005)

وفي كتاب آخر له، يرى أرنهايم أن الفكرة الجوهرية التي تقدمها هذه النظرية هي أن الكل مختلف عن مجموعة الأجزاء، أو هي ليست مجرد تجميع الأجزاء ؛ فالمربع ليس مجرد أربعة أضلاع، بل الصيغة الكلية التي تنظم هذه الأضلاع الأربعة من خلالها، كي تأخذ الصيغة الكلية الخاصة بالمربع. وتقوم هذه النظرية على أن الظواهر النفسية ، ومنها الإدراك الفني، لا يمكن أن تكون قابلة للفهم إلا إذا نظر إليها بوصفها كليات ذات شكل خاص؛ بمعنى أن العمل الفني هو تنظيم خاص وفريد لعناصر معينة أو لمكونات معينة متميزة. ويهتم علماء الجشطالت بالعلاقة بين الإدراك والتعبير، ويرى آرنهايم، أن التعبير هو لغة الفن، وفي موضع ثان أكد أنه من دون ازدهار التعبير البصري لا تستطيع أي ثقافة أن تنشط على نحو إبداعي (Arnheim , 1967). كما يؤكد علماء النظرية على أهمية علاقة المعنى بالإدراك ؛ إذ إن المعنى موجود في التفاعل الذي ينشأ بين العناصر، وفي العلاقة التي تشكل كلا موحدا، وليس في الأجزاء المنفصلة ذاتها. إن من أهم أولويات نظرية الجشطالت، الاهتمام بالعلاقة التي تكوّن الإدراك الموحد؛ فلا يمكن أن نفصل عملية الرؤية عن عملية الفهم، ولا أن نعزل اكتساب المعرفة البصرية عن الوعي؛ إذ إن عملية الإدراك في التصوير الجشطلتي- هي عملية فعالة ايجابية انتقائية، تختار وتقوم بالتحديد، كما أنها عملية كلية تستند إلى مفاهيم وفئات إدراكية كلية خاصة بها. (عبد الحميد ، 2005). وبذلك فإن الباحث يتفق مع آراء كل من ديوي وأرنهايم ، ويرى أن إدراك العمل الفني يبدأ بنظرة كلية شاملة للعمل، ومن ثم الدخول إلى مكونات وتفاصيل العمل الفني.

وتطرح الناقدة والفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر في كتابها فلسفة الفن، نظريتين في عملية فهم العمل الفني، النظرية التعبيرية والنظرية الإدراكية. وترى في الأولى أن العمل الفني هو تعبير عن معرفة الفنان الخاصة بالوجدان البشري، بينما ترى في الأخرى، أن الأعمال الفنية تجعل الأبعاد الخاصة بالحياة مدركة؛ فالنظرية الإدراكية ترى أن الأشكال التي ندركها في الحياة، تصبح أكثر

إدراكا من خلال العمل الفني، بينما النظرية التعبيرية ترى أن الأشكال التي ندركها في الأعمال الفنية هي إسقاطات للأشكال الخاصة بالوجدان، ويرى الباحث اختلافا بين النظريتين، فإذا بدت النظريـة التعبيرية نظرة دلالية أو معرفية، فإن الأخرى ليست كذلك ، والنظرية التعبيرية تركز علـى الـشكل الفني، على أساس أن الفن شكل، والشكل الذي تقصده هنا لانجر هو شكل الوجدان، أو الفهم الخاص به، بينما لا نجد النظرية الإدراكية تركز على الشكل الخاص بالعمل الفني. وتنتهي لانجر في تأكيدها على أن هاتين النظريتين تشكلان نظرية واحدة، إحدى النظريتين تنظر إلى العمل الفني من حيث هو تعبير أو صورة معبرة، والأخرى تنظر إلى العمل على أنه مدرك أو من الممكن إدراكه(Langer , 1986).

أما بخصوص حدوث عملية التذوق، فترى سوزان لانجر أن ما يحدث للمتذوق حينما ينظر إلـى العمل الفني، أنه يدخل في علاقة مباشرة ليس مع الفنان وإنما مع العمل الفني ذاتـه. وتمـضي فـي قولها : إن غاية المتذوق من العمل، هي تأمل الخصائص الجمالية الـشكلية للعمـل دونمـا ربطهـا بانفعالات الفنان (Langer , 1986). ويضيف شاكر عبد الحميد :" عندما أتأمل أحد الأعمال الفنية جماليا، أكون في حالة خاصة من الاستمتاع به وجدانيا ومعرفيا، وتكون علاقتي به علاقة جمالية. إنه يفرض تاثيراته عليّ، يقصد هنا العمل الفني، كما أنني أضفي بدوري تفسيراتي المعرفية والانفعاليـة المختلفة عليه " (عبد الحميد ،2001 ، ص25). ومن علماء النفس الذين تحدثوا عن تفسير عمليـة التذوق والإدراك الفني فرويد، الذي يؤكد أن التذوق عملية يجني من خلالها المتلقي المتعة والانسجام والتي يكون مصدرها حسب وجهة نظره يكمن في اللاشعور، مع تأكيده أن المتلقي غيـر واع بهـذه المصادر وأسبابها التي يحصل عليها من جراء تلقيه العمل الفني وتأمله(عبد الحميد ،2001).

ويرى قنصوه 2005 في كتابه في فلسفة الفن، أن التذوق مرتبط بإثارة الانفعال لدى المتلقـــين، ويعلل ذلك بقوله : إن الانفعال هو التعبير الإنساني عن حصيلة ما يبلغـــه الإنــسان، وهـــو القـــرين الإنساني المباشر لأية ممارسة، والعلامة المميزة لعمق الممارسة وقـــدرها. فهـــو النتيجـــة المعلنـــة للممارسة أو التجربة الإنسانية في كل الأحوال. وفي هذا يضيف لوفائر أن الفنان يخاطب قوة معينـــة في المتلقي مباشرة، دون حاجة إلى مدركات عقلية، كذلك يضيف كدويل Cadual إلى أن الفن يغيـــر من انفعالات الإنسان؛

فيتمكن من تغيير الحقائق المدركة حوله.

ويمضي قنصوة في الحديث عن التذوق والمتعة الفنية، حينما يصف عملية المتعة على أنها نتيجة للشعور بأننا نتلقى عالما مضافا إلى عالمنا المعيش المحدود. ويحفز هذا الوجود الجديـــد، أي العمـــل الفني، إلى أن يحيا المتلقي مرة ثانية، ويسقط عليه بحرية انفعالاته الخاصة التي لا تجد منفذا في حياته الضيقة، وتساعده على امتلاك القدرة على إدراك العالم المحيط وإعادة تشكيله، تلـــك القـــدرة التـــي يستمدها من الفنان نفسه. ويحس المتلقي أثناء عملية التذوق أنه يرتاد المجهول للاستكـــشاف، بحيـــث يعظم عالمه الذاتي ويخصبه، واستعادة خلق العمل الفني من جانب المتلقي، هي بمثابة مشاركة فعلية في الإبداع. و يسميها نيتشه" التأمل المشارك " فعندما يفشل الفنان ممثلا في عمله الفني على ابتعـــاث القدرة لدى المتلقي لاستعادة إبداعه، ينتاب المتلقي الشعور بالفتور والسأم تجاه هذا العمل؛ لأن تلقـــي العمل الفني لا يشبه استهلاك المتع الأخرى ، فمتعة العمل الفني لا تحكمه متعة منفعيـــة (قنـــصوة ، 2005). وترى مطر ، 1985 أن أول خطوة في مجال التذوق الفني هي أننا لا نكتفـــي بـــالنظرة العابرة للعين، بل يجب أن نعيش في الأشياء التي نلاحظها ونشاهدها أمامنا، التذوق هو عملية اتصال وتواصل بين أعمال الفنان، وبين المتذوق أو المستمتع بها، والمتفاعل معها برؤية تأمليـــة، وهنـــاك

تواصل في اتجاه عكسي أيضا نتيجة لرد فعل الجمهور، واستجابته لأعمال الفنان، وبـذلك نـرى أن عملية التذوق واستجابته لها من جهة أخرى.

يخلص الباحث بعد سرد أهم الآراء والتعريفات التي تحدثت عن مفهوم الإدراك والتـذوق الفنـي وكيفيته، إلى تعريف شامل وجامع لعملية الإدراك والتذوق الفني. ويرجح بأن عملية التذوق الفني هي عملية اتصال أو ملاءمة بين طرفين : الطرف الأول هو الفنان ممثلاً في أعماله الفنيـة، والطـرف الثاني هو المتلقي الذي ينظر إلى هذه الأعمال الفنية ويحاول أن يستمتع بها ويدركها حسياً وبصرياً.

ميسرات التذوق ومعيقاته :

إن عملية التواصل بين الفنان والمتلقي، تحكمها بعض القوانين البناءة التي تقـوي مـن موقـف المتلقي تجاه العمل الفني؛ لذلك يتفق الباحثون في علم الجمال على أن هناك فرقا بين الزائر العـادي والمتلقي للعمل الفني؛ وذلك عائد إلى جملة الخصائص والصفات التي يتميز بها كل منهمـا. وبهـذا يتحدث الباحث في علم الجمال زهدي عن توافر مجموعة من العوامل في المتلقي، والتي تحقق التذوق والإدراك الفني وتيسره. ومن هذه العوامل، الثقافة الفنية ، وهي مجموعة من الخبرات التي تتـصل بمعنى الفن والجمال وتاريخ الفن، وارتباط ذلك بطبيعة العصر الحديث، وتتصل أيضا بمعرفة مفردات لغة التصوير والقيم الفنية والجمالية. وثاني هذه العوامل المعايشة والاندماج الكامل مع العمل ، وثالث هذه العوامل، إشراك أكثر من حاسة في عملية التذوق. وأخيراً الثقافة البصرية، ونعني بها خبرة العين بالمرئيات، أي إدراك ما يطرأ على الأجسام والأشكال من تغيرات أو تحولات نتيجـة تغيـر زوايـا الرؤية، أو تغير الحركة، أو تغير مصدر الضوء. أو تأثير عمليات التـصغير والتكبيـر أو القـرب

والبعد. وعملية التذوق الفني لأعمال التصوير تتطلب أن يكون لدى المتذوق قدراً وافراً من الثقافة البصرية (زهدي ، 1982).

إن أية عملية إبداعية لا بد أن تحتوي على أطراف ثلاثة هي : الفنان ، والعمل الفني، والمتلقي، ولا بد أن يحكم أطراف العملية جملة من الأسباب التي تيسرها أو التي تعيقها ، وهذه الأسباب قد تخص الفنان أو العمل أو المتلقي، أو لربما قد تكون مشتركة بينها. ومن هنا يرى الحيلة (1998) في إحدى دراساته أن من ميسرات التذوق، النظر إلى العمل الفني بعقل واع وفكر صاف وقلب متفتح. ومن الميسرات أيضاً ترك كل فكرة عن الفنان وفنه ومدرسته الفنية، وتأمل العمل الفني بفهم وعمق وملاحظة تكوينه وبنائه وألوانه وموضوعه ودرجة تعبيره ومقدار تأثيره. كما يرى أن من معوقات التذوق عدم إلمام المتذوق بالتقانة الفنية؛ مما يؤدي إلى عدم فهم العمل الفني أو إدراك محتوياته ؛ لذلك يجب أن يكون المتذوق على علم ودراية بأسس العمل الفني وعناصره. ومن المعيقات أيضاً النظرة الجزئية الضيقة والقاصرة للعمل الفني أو الأثر الجمالي، بمعنى تذوقه جانبا واحدا أو التركيز على جزئية أو تفصيل معين في العمل الفني ، كالألوان فقط أو الموضوع أو المهارة. ونعني أيضا الفصل بين الشكل والمضمون وهذا ما يتعارض مع ما أكدته نظرية الجشطالت من أهمية الرؤية الكلية في عملية الإدراك الحسي والبصري. بالإضافة إلى تأثير مجموعة من الأفكار والمعتقدات والعادات سلبا على سلوك الفرد أثناء التذوق، والتعصب السلبي الأعمى لفكرة أو موضوع معين يسيطر عليه أو يتعصب لأسلوب أو اتجاه أو نمط معين أو يتعصب لفنان أو مدرسة فنية.

ويضيف حنورة (1985) :" إن ما يعمل على إفساد تجربة المتلقي للعمل الفني هو تفكك تجربته بحيث ينعزل الخيال عن الأداء، وتنقطع فيها العاطفة عن التفكير؛ لذا يجب أن تتوافر لدى المتلقي المعرفة بأحوال الفن" وأن يتمتع بخبرة فنية تجعله قادرا على إصدار الأحكام على الأعمال الفنية، فبدون الخبرة يختل التقدير ويصبح المتلقي تائهاً محبطاً غير قادر على [illegible]

يجب على المتلقي أن يملك المهارات والتقنيات اللازمة لعملية التلقي، وهذه التقنيات تحتاج لدراسة متأنية، وبمرور الوقت يمكن أن تصبح هذه التقنيات، آلية وبلا جهد، فهي تسهم في متعة كاملة على مستوى عال من الفكر.

كيفية التذوق الفني :

إن محاولة فهم عملية التذوق الفني لم تكن نفسها على الدوام ؛ فهي تختلف وتتطور حسب التطور والاختلاف الحاصل في العمل الفني. ومن هنا سيعرض الباحث بعض الآراء التي توضح هذا التطور، مع العلم أنه سيكون التركيز على هذا الموضوع في الفصل الثالث من هذه الدراسة. ومن هذه الآراء ما يراه حنورة مصري عندما رأى أن المتلقي للعمل الفني لا يتلقاه عرضاً أو صدفة، إنما يتلقاه عامداً متعمداً، وبمعنى أخر يكون هناك تجهيز وتحضير مسبق، و جو نفسي معين يحرص المتلقي على توفيره قبل وأثناء عملية التلقي، وهذا الجو النفسي يختلف من شخص إلى أخر. وتبين الدراسات السيكولوجية لعملية التذوق الفني، أن المتلقي حينما يتذوق العمل يمر بمراحل تشبه إلى حد ما المراحل التي يمر بها الفنان عندما ينجز عمله. وقد قسم المتخصصون هذه المراحل إلى أربع هي : مرحلة الاستعداد؛ أي مرحلة تهيؤ المتلقي للدخول إلى العمل، ومرحلة الاختمار أو الكمون أو الحضانة، وفيها يكون المتلقي خارج الحضور السيكولوجي للعمل الفني، وهي مرحلة ما قبل الاندماج مع فكرة أو موضوع العمل الفني، ومرحلة الاستشراف، وهي مرحلة فهم مضمون العمل واستيعابه ، ثم يأتي بعد ذلك مرحلة التحقق، وفيها تتحدد علاقة المتلقي بالعمل الفني (حنورة ، 1985). مما سبق يتضح أن مراحل عملية التذوق الفني عند المتلقي تعدّ هي المراحل نفسها التي يمر بها الفنان حينما ينجز العمل الفني.

ومن الجدير بالذكر أن المبدع وهو يعمل، فإنه يتذوق عمله، وهو يضع نصب عينيه أن هناك متلقين ينتظرون إبداعه، لذا فإنه يضع نفسه موقع المتلقين للعمل ؛ بمعنى أنه ينظر إلى العمل بمنظار المتلقين له ؛ لذا يقوم الفنان دائماً بتعديل أفكاره وأعماله بما يتناسب وأذواق المتلقين المفترضين حتى يخرجها إلى المستوى المقبول فنياً. والفنان أثناء تعديله على العمل يضع نفسه في موقع التقويم للعمل سواء أكان هذا التقويم معتمداً على معايير خاصة بالفنان، أم بالمحيط الاجتماعي والثقافي للفنان، أم لطبيعة العمل الفني نفسه. كلّ هذا يتعلق بتذوق الفنان وهو في مرحلة إبداع العمل التشكيلي. فهل يمكن تطبيق ما حصل مع الفنان على المتلقي؟ بالطبع لا ، لأن الفنان حينما ينتج العمل التشكيلي يتعامل مع عناصر يستطيع تشكيلها في أكثر من هيئة، بل يستطيع أن يلغيها أيضاً، أما المتلقي فلا يملك أن يلغي ما يملكه الفنان، لذلك تبقى حدود تذوق المتلقي محصورة فيما يتركه له الفنان صاحب العمل، ولكن المتلقي يعدل في موقفه من العمل بناءً على معلومات متجددة عن العمل الفني من خلال مواقف وردود أفعال النقاد وما يكتبونه عن العمل الفني (عبد الحميد ، 2001).

وكثيرا ما نجد أن هناك خلطاً بين عملية التذوق الفني وعملية النقد الفني، وعملية الفرجة العابرة التي تمثل الاستهلاك المادي للعمل الفني وبشيء من التفصيل لكل عملية من هذه العمليات نرى أن التذوق الفني هو عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر، وهي استجابة تقويمية تحمل طابع المتعة من قبل المتلقي تجاه الأعمال الفنية كما تم ذكره سابقا. وبالتحليل نجد أن التذوق الفني يحتوي على أربعة ركائز أساسية لا يمكن أن تحدث بدونها وهي : فنان مبدع ذو خصائص معينة، ورسالة فنية يبدعها الفنان، وقناة حاملة لهذه الرسالة (العمل الفني)، ومتلق له خصائص تمكنه من الاستجابة لهذه الرسالة والاستمتاع بها، وهذا هو ما نقصده بعملية التذوق الفني(مصري ، 1985) .

أما عملية النقد الفني، فهي تشبه العملية السابقة إلى حد ما، إلا أن الناقد يقوّم الأعمال الفنية دون إدخال خواصه الذاتية في عملية التقويم ، هذا ما أشار إليه الناقد الفني "فيشنر" حينما أشار إلى أن

عملية التقويم لعمل من الأعمال الفنية يمكن أن تتم بدون حب أو ميل ؛ بمعنى أن على الناقد أن يكون موضوعياً إلى حد كبير، وأن يسخر مكتسباته الثقافية في عملية التقويم (ستولينتز،1965). أما عملية الفرجة العابرة، فإنها عكس عملية النقد الفني إلى درجة معينة؛ بمعنى أن المتلقي محكوم إلى حد كبير بمجموعة من المعايير الذاتية ، وانفعالاته الشخصية، والأنماط الاستمتاعية السائدة في مجتمعه، فهو لا يهتم بأن يعمل عقله أو يحكم خبرته الثقافية لتقويم ما يتلقاه، وإنما هذه العملية هي نوع من التلقي الاستهلاكي للعمل الفني (عبد الحميد ، 2001).

وتؤكد سوزان لانجر على أن النظر إلى العمل الفني ومحاولة فهمه لا تتم من جانب واحد، بل تنظر إلى العمل بطرق عديدة ومتباينة في محاولة جادة لفهمه وإدراك معناه، كما أنها تعترف بأن النظر إلى الفن إنما هي عملية معقدة وليست بسيطة؛ لأن محاولة تذوق الشكل والإحساس بحاجة إلى انتباه عميق وواع ؛ ومن هنا فإنها ترجح هذا السبب الذي يجعل الكثير من الناس يستصعبون تقدير الأعمال الفنية لأنه ليس لديهم قدرة على الإحساس بالشكل (Langer , 1986). ويرى أرنهايم أن مجموعة من الطاقات الخاصة للعمل الفني، تتجه إلى المتلقي، كما تتجه طاقات وتساؤلات من المتلقي إلى العمل ، ولا يمكن تكوين العمل الفني على نحو كامل- كما يشير أرنهايم- ما لم يوضع حضور المتلقي في الاعتبار ، ويمضي أرنهايم في تفسير ظاهرة التذوق الفني حينما يبين أن عين المتلقي تتحرك حركة حرة لتستكشف العمل الفني ، محاولا تفكيك البنية الداخلية له، لكن هذه الحركة محكومة بضوابط ؛ فمحاولة إحاطة العمل بالاتجاه الأفقي، أسهل من الاتجاه الرأسي (من أعلى الى أسفل). ويضيف أن لدى المتلقي حيلا لإدراك اللوحات الفنية على أنها منظمة من اليسار إلى اليمين، بحيث يبدو أن الجانب الأيسر السفلي من اللوحة هو منطقة ارتكاز التكوين على الأغلب، هذه الطريقة التي يتعرف بها المتلقي على اللوحة، يبدو أنها ترتبط بحالة اللاتناسق في المجال البصري. ويبدو أن الجانبين الأيسر والأيمن للوحة أمام العين وخلال الرؤية، كأن لهما أوزانا إدراكية مختلفة. إن

الوظائف المختلفة لنصفي المخ البشري، من الممكن أن تساهم في تفسير هذه المهمة ؛ فالنصف الأيمن من المخ، عادة ما يهتم بالتنظيم الإدراكي الكلي، وأن الجانب الأيسر من المجال البصري المدرك يُسقط على الجانب الأيمن من المخ؛ لذلك فإن من المرجح أن الجانب الأيسر هو الأكثر تفضيلا في المجال البصري، بحيث يدرك على أنه أكثر ثقلا وأكثر مركزية وتأثيرا (Arnheim , 1988).

المتلقي المتذوق للفنون التشكيلية :

وبعد أن تعرفنا إلى مصطلح التذوق الفني وماهيته ، لا بد من التعرف إلى الطرف الآخر الذي يمتلك خاصية التذوق الفني ألا وهو المتذوق المتلقي للعمل الفني. ويقسم مصري حنورة (حنورة ، 1985) متلقي العمل التشكيلي إلى ثلاثة أنواع : المتفرج الذي يمارس الفرجة العابرة (تلقي استهلاكي للعمل التشكيلي). والنوع الثاني، هو المتلقي الذي يمارس عملية التذوق الفني كاستجابة تقويمية تخضع إلى المكتسبات الثقافية لدى المتلقي ، وتحمل طابع المتعة الجمالية. أما النوع الثالث فهو المتلقي الناقد الذي يمارس عملية متقدمة من التذوق الفني، فهو يعمل على تقويم العمل الفني والحكم عليه، بعيداً عن خصائصه الذاتية وآرائه الشخصية. ويفرق ناثان نوبلر (نوبلر ، 1992) بين المتلقي والمتذوق، ويرى أن المتلقي يتحول إلى متذوق عندما يتخذ من العمل الفني موضوعاً قيماً ليلبي رغبته، بمعنى أنه يتقبل العمل الفني، بوصفه مسعى عقلاني جاد لفنان عقلاني جاد.

إن كلمة المتذوق تشير إلى المتلقي بوجه عام حينما يتعرض إلى العمل الفني (Pyrlyne 1974). وكما يوضح حنورة (حنورة ، 1985) إلى أن المقصود بالمتلقي (المتذوق) هو متلقي العمل التشكيلي، فهو يملك فكرا وأحاسيس تنفعل مع الأشياء، انفعالاً قريبا من الإبداع، وهو مبدع ليس بالمجاز، ولكن على سبيل الحقيقة. وإبداعه إبداع داخلي، وإنجازه الإبداعي عمل فني فريد، يتحقق لأول مرة لأنه غير قابل للتكرار أو العرض على الآخرين. فإبداعه خاص جدا، وخصه

كونه تحقق في الداخل وعرض على عين العقل، وارتبط بالخيال، وتغلغل في أعماق الوجدان، ثم أخَذ طريقه إلى البناء النفسي للإنسان من أجل أن يضاف إلى رصيد الخبرة المتكون لديـــه. ونـــستنتج أن مصري يريد أن يؤكد على تشابه خبرة المتلقي مع خبرة الفنان، وأن خبرة المتلقي خبرة خاصة.

إنّ المتلقي للعمل الفني قد يكون فرداً أو جماعة من الأفراد الذين يتلقون عملاً فنياً؛ فالمتلقي يُعــدّ أحدَ عناصر عملية الاتصال، إن لم يكن الهدف الرئيس منها، والمتلقي حين يتعرض إلى إنجاز فني، فإنه يتحرك في اتجاه إصدار حكم عليه مع الاستجابة له. لذلك لا بد أنْ يكون لديه الاســتعداد لــذلك، بمعنى أنه يجب أنْ يكون لديه خبرة من أجل استقبال هذا الإبداع الفني, وحتى يكون قادراً على الحكم عليه وتقويمه فإن لم يملك هذه الخبرة فإنه يصاب بحالة من الحيرة والإحباط تجاه الأعمال، مما يجعله غير قادر على تحمل الموقف، فينصرف عنه دون أن يصدر حكماً واقعياً عليه، وإن كان من الممكن له أن يصدر حكماً زائفاً بأن العمل مثلاً ممل أو غير مشوق (حنــورة 1985). ويــضيف زكريــا إبراهيم (إبراهيم ، 1985) أن المتذوق الفني هو الذي يوظف أدوات الاستقبال عنده بصورة فاعلة، ويوظفها بعكس وظائفها الفطرية، وهذا الشخص يستنبط تفكيره من العمل الفني، ويمتاز بقدرته للانتباه والتركيز على الأثر الفني، ويسخر كل دوافعه الذهنية والعاطفية والنفسية والوجدانية تجاه هذا الأثــر للكشف عن مضامينه الحقيقية. وكما يعرفه ريد Red بأنه كائن حساس متفاعل لدى استقباله مضمون عملية الفهم وذو خصائص نفسية وجسمانية، وتفاعله هو تفاعل آلي عندما يواجه المثير الــذي يــتم استقباله ، من خلال أعضاء الحس، ونسمي هذا التفاعل الآلي بالإحساس الجسمي، وهنــاك اســتجابة أخرى تقع ضمن تنظيم الحواس والإحساسات هي الاستجابة الوجدانية والتي تمر من خلال اســتجابة العقل لأي فعل خاص بالإدراك الحسي (ريد، 1975، ص69).

ويعرف الباحث المتلقي لغرض الدراسة بأنه : المتذوق المتتبع للإنتاج التشكيلي باختلاف أشــكاله وتوجهاته، ومهمته في تذوق الأثر الفني محددة ومقيدة بما يتركه له الفنان؛ لذلك تتصف ثقافتــه فــي

تلقي العمل بالمرونة من أجل مسايرة التوجهات المختلفة في رؤى الفنان وأفكاره. ويرى الباحث أن المتذوق يستمد قدراته من الأثر الفني، فكلما كان العمل الفني واضحاً كانت قدرة المتلقي على الاستمتاع والتذوق أكبر، بمعنى أن العمل الفني يشكل مفتاح حاسة التذوق لدى المتلقي ؛ لذا ينبغي على المتلقي أن ينتبه جيدا إلى العمل الفني ويحاول أن يدرسه بتمعن ويحلله حتى يستطيع في النهاية تذوق العمل الفني بشكل جيد.

مكونات خبرة التذوق الفني:

كثير من الناس يعتقدون أن تفضيل عمل فني على آخر والحكم عليه بأنه جميل ، إنما هو شيء موضوع داخل هذا العمل، كما أن هناك أناسا آخرين يعتقدون خلاف ذلك، ولكن إذا ذهبنا إلى آراء العلماء المتخصصين وجدناهم يركزون على أن الإنسان حينما يستطيع أن يمتلك القدرة على التمتع ، فإنه بلا شك يستطيع الوصول إلى مستوى يستطيع من خلاله امتلاك خبرة التذوق الفني ، وهذه المقدرة ليست بالمنال السهل، إنها تتطلب جهدا مبذولا من قبل المتلقي(صادق ، 1992). القيمة الفنية خاصية من خصائص العمل الفني، وهي موجودة ومستقلة عند المتلقي، وبما أن هذه القيمة مستقلة عند المتلقي، فلا بد من بناء جسر يوصل بين المتلقي والعمل الفني، ويتمثل هذا الجسر بخبرة التذوق الفني، ومن لا يستطيع التمتع بالعمل الفني، لا يراه كما يستحق ويجب أن يراه. وكما ذكرنا آنفا فإن التذوق الفني يقع بين طرفين أساسيين هما العمل الفني والمتلقي له؛ لذلك يجد الباحث أنه من الضروري التطرق إلى المكونات الأساسية التي لا بد من الحصول عليها للوصول إلى خبرة التذوق الفني، وهي كما يراها صادق في كيفية رؤية العمل الفني، وفي الإطار الثقافي لهذه الرؤية، بالإضافة إلى معرفة كل من مصادر العمل الفني وعناصره وأسسه،بالإضافة إلى معرفة الفنان و[illegible] لإدراك العمل الفني (صادق ، 1992). ويشير [illegible] لم تبق على الدوام

كما هي، ولكنها تطورت مع تطور العمل الفني، وسيتم توضيح هذا الأمر في الفصل الثالث من هــذه الدراسة.

ولتوضيح مكونات خبرة التذوق الفني، سيعرض الباحث أهم الآراء التي تناولتها تفصيلاً، وذلــك من خلال وجهة نظر علم نفس الإدراك، وعلم النفس السلوكي. أما من وجهة نظر علم نفس الإدراك، فيبين عالم النفس سولو Solso أن علم الأعصاب الإدراكي الذي يتكون داخل الدماغ البشري هو الذي يميز الأشياء، ويستوعبها على أساس الاختلاف والانسجام، كما يبين أن النظر إلى العمل الفني يحدث بمستويين: الأول هو مستوى من الحس الفطري الذي فيه أسلوب ارتفاع الرؤيــة مرافــق لاختبــار التحليل البصري؛ وفي هذه المرحلة يفترض استقلالية سيطرة الوعي، ويصل إلى الاستنتاج :إننا كلنا متشابهون ، كلنا نرى العمل الفني بشكل متطابق ، ثم يفترض مرحلة ثانوية من الأعلى إلى الأســفل من المشاهدة المبنية على التعلم والخبرة، التي تستفيد من الانتباه المختار والوعي. ويــرى Solso أن هناك أربعة عوامل مهمة وأساسية للإدراك، منها الوعي، واليقظة، والعاطفة، والــذاكرة (Solso , 2003). ويرى أرنهايم بأن التفكير البصري هو محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة، وقد ميز بين نوعين من المعرفة هما : المعرفة الحدسية والمعرفة الذهنية أو العقلية. وتحدث المعرفة الحدسية في رأيه في المجال الإدراكي الذي تتفاعل فيه القوى بشكل تتسم بالحرية؛ فعنــدما يحــاول شخص أن يدرك لوحة تشكيلية، إنه يحيط بصريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة، ويــدرك المكونات المختلفة وتأثيراتها الإدراكية بعضها في بعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي ؛ باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة، وهذا يحدث بطريقة كلية داخل عقــل المتلقــي. ويؤكد أرنهايم أن هذا التفاعل هو تفاعل شديد التركيب، وأن جانبا كبيرا منه يحدث تحــت أو أدنـــى مستوى الشعور، وأن الناتج النهائي لهذا التفاعل يصبح مشعورا به أو مدركا عند وصولنا إلى تكوين

مدرك كلي للوحة، ويتم تنظيم هذا المدرك بطريقة مرهفة. كما تحدد طبيعة مكوناته الخاصة من خلال موضعها أو وظيفتها في العمل ككل (Arnheim , 1969).

ويشير أرنهايم إلى أن جانبا كبيرا من تفكيرنا ومن سلوك حل المشكلات لدينا ينشط من خلال هذه المعرفة الحدسية. أما فيما يتعلق بالمعرفة العقلية وهي النوع الثاني من المعرفة التي أشار إليها أرنهايم، ففيها يضطلع الشخص بدلا من امتصاص الصورة الكلية، أو العمل الإبداعي باعتباره كلا متكاملا بتحديد المكونات والعلاقات المختلفة التي يتكون منها العمل. إنه يصف كل لون، وكل شكل، ثم يتقدم نحو فحص العلاقات بين هذه العناصر الفردية، ثم يحاول بعد ذلك أن يقوم بالدمج أو التركيب بين هذه العناصر. وهنا يؤكد أرنهايم أنه ليس هناك صراع ضروري بين المعرفة الحدسية والمعرفية العقلية؛ فالتفكير الإبداعي وعمليات التذوق الفني إنما يتميزان بذلك الامتزاج الخاص بعملية التفاعل. لذلك يقرر أرنهايم أن المعرفة الحدسية والعقلية، ضروريتان خلال عمليات الإدراك (Arnheim , 1969).

أما فيما يخص وجهة نظر علم النفس السلوكي، فترى سوزان لانجر أن تذوق العمل الفني ليس بالأمر السهل؛ لأنه يحتاج إلى تركيز شديد وانتباه عميق. وتميز لانجر بين العاطفة الجمالية التي تبدو في العمل الفني، وبين عاطفة الفنان الخاصة، فليست العاطفة الشخصية هي التي يعبر عنها الفنان في فنه، وإنما يعبر الفنان عما يعرف من حياة الوجدان البشري؛ لذا نحن لا نتذوق عواطف خاصة بالفنان عندما نكون بصدد الأعمال الفنية. وبمعنى اخر ان الفنان يعتبر من مكونات المجتمع ، لذلك لا بد من التأثر والتأثير في ظروف المجتمع والبيئة المحيطة (Langer , 1986). ويرى عالم النفس التحليلي فرويد، أن مصادر المتعة التي يجنيها المتلقي من العمل الفني إنما تكمن في اللاشعور (عبد الحميد ، 2001)، وتؤكد أميرة مطر (مطر ، 1985) إلى أن المتلقي حين يكون في صدد أحد الأعمال الفنية، فإن عملية التلقي تستغرق كل انتباهه، حتى يكاد ينسى وينفصل عن كل ما هو خارج

العمل الفني، بل ينسى حقيقة الواقع حوله وينسى حقيقة الفنان أيضاً، حتى لا يكون أمامه إلا الحقيقة الفنية. كما يجب أن يتوافر لدى المتلقي الاستعداد للاستجابة للإنتاج الفني الذي يتذوقه، بمعنى أنّ على المتلقي أن يكون في وضع نفسي مريح يسمح له بالتذوق، حتى يكون لديه الوقت الذي يمكنه من التأمل والفحص. ويجب أن يتوافر لدى المتلقي الشعور بالاستبصار (الفهم الفجائي لتفاصيل الخبرة الفنية). وتضيف الأغا عندما تبين أن رؤيتنا وإدراكنا للعمل الفني يرتبطان بموضوعه وسماته واتجاهه وأسلوبه وقوة التعبير فيه. وتتحكم استجابتنا له بمدى انتباهنا للمؤثرات والمنبهات الكامنة وراءه، والتي تضفي على سلوكنا اتجاها فاعلا في تحقيق تذوق جمالي وفهم لأهدافه وطبيعته (الأغا ، 2007).

وحتى تتم خبرة التذوق وبالتالي تحدث عملية التذوق بشكل كامل ومرض لدى المتلقي، يجب على المتلقي أن يتمتع بمجموعة من الخصائص والمميزات، ومن أهم هذه الخصائص تكمن في قدرة المتذوق على تركيز الانتباه في العمل الفني؛ فحالة عدم التركيز تعمل على تلاشي الخبرة الفنية ، لذا يجب على المتذوق أن يصب جل اهتمامه وإدراكه على موضوع العمل الفني، وأن يبتعد عن كل ما يشغل إدراكه عدا موضوع العمل الفني(فراج، 1999). ومن الخصائص الأخرى للمتلقي كما تؤكده أميرة مطر (مطر ، 1985) هي عدم انحياز المتلقي لوجهة نظر معينة ؛ فقد لا يتذوق إلا المألوف، أو الشائع، أو ما هو معروف، كما يجب أن تتصف استجابة المتلقي بالتسامح ؛ فلا يظهر عدم ارتياحه عند مشاهدة أحد الأعمال الفنية غير المألوفة مثلاً، التي لا يملك الخبرة حتى يستطيع أن يفهمها، كما أنه يجب ألا يظهر عدم إعجابه بأحد الأعمال الفنية لمجرد أنها لا تتوافق مع خبراته السابقة، كما يجب عليه ألا يسخر من الأعمال التي لا تروق له؛ فالفن لن يصبح مجرد وصفات متعارف عليها ومعظم الشخصيات الفنية الناجحة كانوا دائماً يتصفون بتمردهم على الذوق المتعارف

عليه، ومع ذلك في بعض الأحيان كانت الجماهير يشد انتباهها بعض الأعمال الفنية غير المسبوقة، كما غدت عند عرض لوحة الصرخة البريدية للفنان "والت وايتمان Walt "Whitman .

ومن الخصائص الأخرى للمتلقي، أن يتوافر لديه اتساع الافق، وأن يوجه اهتمامه إلى الكثير من الأشياء، فلا ينحصر اهتمامه في الفن الحديث مثلاً، بل يمتد لمعرفة الفن الكلاسيكي والفنون الأخرى. كما أن اهتمامه يجب أن لا ينحصر في الفن المحلي فقط، بل يجب أن يشعر بنفس المتعة عندما يشاهد الأعمال الفنية سواء أكانت محلية أم غير محلية. كما أن على المتلقي في لحظات التذوق ألا يغلب الشكل على حساب المضمون في العمل الفني ، ولا الجوانب الفكرية على حساب السطحية المتصلة بالجوانب الحسية ؛ فاستجابته للعمل يجب أن تكون استجابة كلية، كما أن عليه أن يدرك أيضاً أن هناك مكونات يمكن تمييزها لأنه لن يواجه في العمل جزءاً أو عنصراً واحداً (Melvin ، 1976). ويُفترض في المتذوق للعمل الفني أن يكون مهتماً بالفنون الجميلة، متابعا لمسيرتها ، مسلّحاً بأرضية ثقافية معينة تؤهله للدخول إلى عوالم اللوحة الفنية، ومستعداً للتحاور معها؛ لأننا لا نستطيع أن نصف كل مشاهد أو عابر سبيل أراد أن يقضي وقت فراغه في صالة عرض ذوّاقاً أو متذوّقاً، حتى ولو كان من حملة الشهادات الجامعية العليا؛ لأن تذوق اللوحة الفنية يحتاج إلى تربية معينة وتدريب مستمر وثقافة متنامية وليس مجرد متعة وتسلية (Cyril ,1967).

ويرى أرنهايم أن المتلقي الذي تتوافر لديه خلفية في فهم المعلومات الجمالية، هو القادر الوحيد فقط على تذوق الأعمال الفنية (Arnheim, 1969). وتأكيداً على ذلك نستشهد بمقولة الفيلسوف جون ديوي، إن على المتلقي أن ينشئ خبرته الخاصة (ديوي، 1968). وكما يضيف إلى ذلك عبد الحميد عندما يبين بأن المتلقي الذي توجد لديه مخططات معرفية مملوءة بالتفاصيل المناسبة الخاصة بعمل فني معين أو أكثر، هو فقط الذي يكون قادراً على تذوق هذا العمل وتفضيله (عبد

الحميد،2001). ويشترط وجود المكونات النفسية اللازمة لإتمام عملية الإدراك وهي: الانتباه والوعي والذاكرة والعاطفة .

والفرضية الأساسية لديه أنه عندما يستطيع الإنسان أن يطور الوعي لديه، عندها يمكنه أن يقيم روابط وعلاقات واعية بين الخبرات والتجارب الممتعة، وبين الحوافز التي يمنحه إياها العمل الفني. وبالتالي يشكل هذا الوعي الأساس للشعور بالجمال الذي يساعد الإنسان على تقييم الفن. ومن وجهة نظر Solso أن تذوق الفن متنوع، بمعنى أن مدى الاستجابة للفن ليست متساوية عند كل الناس، فهم يختلفون من حيث أسلوب التلقي والاستجابة (Solso , 2003).

وبعد هذا السرد الطويل عن التذوق والمتذوق، بقي أن نعرف الفائدة التي تعود على المتلقي من جراء التذوق، فهي تتشابه إلى حد كبير مع القيم التي يجنيها الفنان؛ وذلك لأن عملية التذوق ما هي إلا محاولة من جانب المتلقي ليعيش الخبرة التي عاشها الفنان من قبل، عن طريق تتبع أثار تلك الخبرة وهي العمل الفني نفسه؛ لذلك من الطبيعي أن تكون الفائدة التي يحصل عليها المتلقي قريبة الشبه من الفائدة التي يجنيها الفنان. وهذا هو ما يحدث فعلا ؛ أي أن المتلقي والفنان كل في محاولته يحاول أن يعبر عن بعض أفكاره وأحاسيسه ومشاعره، ومن خلال هذا التعبير يحصل على نوع من الاستقرار أو الاتزان النفسي الذي بدونه يشعر بالقلق وعدم الاطمئنان في حياته (حنورة 1985). ونتيجة لهذا التعبير أيضا، يحصل كل من المتلقي والفنان على نوع من الشعور بالإيجابية والثقة بالنفس؛ وذلك لأن عملية التعبير نفسها تتطلب ممن يخوضها تغيرا وتبديلا وابتكارا، من شأنه يزيد الشعور بالقدرة على العمل، والعمل الإيجابي الذي بدونه لا يشعر الإنسان بوجوده وكيانه (شاكر ، 2001).

وإذا كان هناك قيمة أخيرة يمكن أن يحصل عليها كل من المتلقي والفنان، فهي وحدة الفكر والمشاعر، أو قد نسميه بالترابط الاجتماعي؛ فالفنان يصنع العمل الفني ويقدمه إلى الناس، والمتلقي

بدوره يستقبل هذا العمل، وفي هذا اللقاء يحدث نوع من التبادل الوجداني أو الفكري، مما يساعد على الألفة ووحدة المشاعر والأحاسيس التي بدونها يصبح المجتمع لا مجتمع؛ لأن المجتمع هو مجتمع في وحدته وترابط أفراده (فراج ، 1999).

البند الثاني

التحولات الفنية في القرن العشرين

مقدمة :

لم يشهد عصر من العصور التاريخية مثلما شهده القرن العشرون من تنوع كبير في ظهور الاتجاهات والتيارات الفنية المختلفة، وقد وصل هذا الاختلاف إلى ثنايا المدارس الفنية المنبثقة من تلك الاتجاهات. ومنذ بداية هذا القرن بدأت تبرز على الساحة التشكيلية تيارات فنية تحمل صفة التغيير والانقلاب من حيث الشكل والأسلوب في صياغة العمل الفني، بالإضافة إلى تحولات فلسفة الفنان ورؤاه طبيعة العمل الفني. ولعل فن القرن العشرين كما يبدو، فن له خصوصية الطابع المتمثل بالثورة والرفض لتقاليد العمل التشكيلي المستمد من الماضي. وأصبح الفنان فيه لا يبالي برضا الجمهور أو بعدم رضاه، وأطلق الفنان العنان لمخيلته المبدعة، رافضا الخضوع للتأثيرات الخارجية ، متمسكا بشخصيته وفرض رؤيته الخاصة والتعبير عن واقعه بأسلوب الشخص المبتكر (أمهز ، 1996).

ومع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، بدت ظواهر تحول جوهري في الوعي والفكر لصورة العالم المرئي؛ إذ ظهر هناك اعتقاد عن زوال عصر ، وبداية عصر جديد مغاير عما مضى. ومفاد ذلك، بأن النظر إلى الأشياء أصبح محكوما من زاوية التطور العلمي والتقني، كما أصبح هناك ضرورة ملحة لاستنباط وسائل جديدة تتلاءم مع نمط الحياة الجديدة. وبهذا الجانب يرى هايدجر(Heidegger, 1953, P.82) أن التجربة الإنسانية باتت أكثر بصرية من أي وقت مضى، وأصبح ما يسمى بعصر المرئي الذي يتلقاه المشاهد، وأصبحت الصورة الحياة اليومية وليست جزءاً منها، ويرى بأن عالم الصورة لا تعني صورة العالم، ولكن العالم حسب تصوره. وبذلك فإن ما كان

يقصده هايدجر، هو أن الثقافة البصرية لا تعتمد على الصورة نفسها، بل على الاتجاه نحو تصور وجودها.

وفي محاولة من الباحث لإلقاء الضوء على مسيرة الفنون التشكيلية في القرن العشرين وأهم خصائصه، يتناول الباحث في هذا الجزء من الدراسة مرحلتين مهمتين : في المرحلة الأولى يتحدث عن الفن الحديث، من حيث زمن ظهوره، وأهم اتجاهاته، وأهم المدارس المنبثقة عنه، وأهم رواده، موضحا أهم التحولات الحاسمة في تلك المرحلة ، وأما المرحلة الثانية فيخصصها الباحث عن الفن ما بعد الحديث أو ما يسمى بالفن المعاصر، وذلك من حيث زمن الظهور، وأهم المدارس المنبثقة وأهم رواده، بالإضافة إلى توضيح التحولات الحاصلة به. وسيتناول الباحث هذه التحولات من خلال أهم الدراسات النقدية المهمة وذات العلاقة بموضوع البحث .

الفن الحديث :

لقد تحدث العديد من الباحثين والمختصين عن مفهوم الفن الحديث وماهيته، وكيفية حدوثه، ومن أهم من تحدث عنه الباحث ماثيو كولينجز Mathew Collings عندما وصف الفن الحديث بأنه جديد ومختلف ويتميز عن الفن المعاصر، ويُرجع كولينجز بداية الفن الحديث إلى الانطباعية، و يعتبر قمم الفن الحديث يعود إلى ثلاثة هم : بيكاسو Picasso، وبولوك Jackson Pollock، وورهول Andy Warhol. ويمضي في الحديث عن الفن الحديث ويبين أن من أهم صفاته ما اصطلح عليه(تفكك المعنى) ، وهي فكرة ترى أن المعنى لا يوجد في شيء واحد، ومن صفاته الأخرى استحضار ألم الفنان الشخصي في العرض، كما أنه يقدم الأشياء اليومية والناس العاديين بواقعية. ثم يتحدث بعد ذلك عن المعنى واللامعنى في الفن الحديث، ويرى أن من الفنانين من تبنى المعنى ، ومنهم من تبنى

اللامعنى في الفن، ثم يتحدث عن الجمال واللطافة في أعمال كلّ من بيكاسو وماتيس واهتمامهما في تقديم الجمال واللطافة واعتبارهما جزءاً مهماً من تصوير الفن الحديث (Collings, 1999).

ويتحدث بارون Baron عن الفن الحديث عندما يبين أنه فن يعود إلى أوائل القرن العشرين، كما انه يُستخدم لمعظم الأعمال الفنية التي تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وحتى تقريبا السبعينيات من القرن العشرين. وكذلك يعود الفن الحديث إلى المنهج الجديد للفن الذي وضع تأكيداً كبيرا على تصوير العواطف وغيرها من المواضيع والتجريدات المتنوعة. ويُستخدم مصطلح الفن الحديث مقابل ما هو تقليدي وكلاسيكي (Baron,1999). وعن ذلك، يتحدث شيلي Shelley بأن بداية ميلاد الفن الحديث تعود إلى 1890 وحتى 1945م. وفيما يتعلق عن مفهوم الفن الحديث، فهو مفهوم يشجع إعادة اختيار العالم من خلال التجريب حسب اعتقاده. ومن أهم المدارس الفنية التي ولدت من رحم هذه المرحلة : التكعيبية، الدادائية ،والسريالية وغيرها الكثير من المدارس الفنية (Shelley , 2004). التقليل من أهمية الجوانب التناظرية والاهتمام بالجوانب الرقمية، هي الخصائص المميزة للفن الحديث، ومن الخصائص الأخرى أيضا للفن الحديث، التسطيح والذي أدى إلى فقدان الدلالات التقليدية للبعد الثالث. بالإضافة إلى إدراك العمق ؛ فقد استبعد الفنانون الحداثيون فكرة الموضوع، وأكدوا بدلا من ذلك على الفكرة أو المفهوم العقلي(عبد الحميد ، 2001).

ومنذ بداية القرن العشرين دخل تطور مهم في مسيرة الفنون التشكيلية، تمثل بدخول التصوير الفوتوغرافي، إذ إنه كان أشبه بالتحقيق الآلي لفكرة المنظور في فن التصوير، كما كان تأثيره في فن التصوير الزيتي عميقا وواضحا أيضا ؛ فمع تطوير آلة التصوير (الكاميرا) القادرة على إنتاج الصور الواقعية للعالم، تغير الدور الاجتماعي لفن التصوير الزيتي على نحو مؤثر أو كبير (Arnhiem,1969). ومن هنا يرى الفيلسوف الفرنسي المعاصر بول فيريلو Paul Virilio في كتابه " ماكينة الإبصار " بأن الفن يجد نفسه من خلال الحركة، والتي يختلف بها مع الصورة

الفوتوغرافية التي يصفها بشهادة ميكانيكية قاطعة، استخدامها يشوه الحقيقة. الفنان هو الصادق في نقل الحقيقة أما الصورة فكاذبة لأن الزمان لا يتوقف مطلقاً في الحقيقة، مضيفاً بأن الزمن يتوقف بشكل فجائي في الصورة (فيريليو، 2001، ص24). لقد تمثل دخول الصورة في صلب الحركة الفنية التشكيلية واهتمامات الفنانين في القرن العشرين، إلى التسبب بتحرك جديد ومختلف نحو إدراك العمل الفني واحتوائه. لقد رحب الكثيرون بهذا الاختراع إلى درجة أن بعضهم اعتبرها قد أعادت تحديد دور عملية الإبصار الإنسانية على نحو كلي، كما اعتقد آخرون أن الكاميرا يمكنها أن تقوم بوظيفة إنتاج الصور الواقعية للعالم على نحو أفضل من فن التصوير.

ومن التطورات المهمة التي حصلت للفنون التشكيلية في القرن العشرين، دخول العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي ؛ فمع بداية القرن العشرين، وصلت عملية النسخ الآلي إلى مستوى تم فيه نسخ كل الأعمال الفنية القابلة للنقل. وقد أدى هذا التغير الكبير إلى التأثير في الجمهور العام، ومع ذلك، فإن هناك أمرا ينبغي التنبه إليه ألا هو أنه مهما تضاهت النسخة المنقولة عن العمل الفني مع الأصل، فإنها تظل تفتقد عنصرا واحدا مهما على الأقل هو وجود هذا الأصل في الزمان والمكان ؛ ذلك أن خامات العمل الفني أو طبيعته الأصلية لا تظهر في النسخ المطبوعة ، ولا تشير إلى زمانه أومكانه ، ومن ثم لا تبين ظروف إنتاجه وموقفه في التاريخ . إن العمل الفني ذا النسخة الوحيدة كذلك له قيمة خاصة، وقيمته مستمدة من تفرده ومن المعنى الخاص الذي يفرضه هذا العمل. كما أن الصورة الأصلية للعمل تفهم على أنها أكثر موثوقية أو مصداقية مقارنة بالمنسوخ. لقد أدى الاستنساخ إلى إخراج العمل الفني في محيطه الخاص إلى مجال جديد يسمح للمتلقي باستقباله واستهلاكه، وهكذا تضيق المسافة بين العمل الفني ومتلقيه، ويصبح هذا العمل مادة استهلاكية . لقد أصبح متاحا ومتكررا وشائعا، ولم تعد هناك مسافة تفصل بيننا وبين الأعمال الفنية، لم تعد الأعمال الفنية ترتبط بالجليل أو الجميل المتفرد الأصيل، لقد أصبح الفن يرتبط بالاستهلاك ، وأضحى العمل الفني هو ذلك العمل

المصمم من أجل الاستنساخ ؛ فمن خلال الكاميرا يمكن استنساخ عدد كبير من النسخ، ولم تعد حاجة إلى السؤال عن الأصل ، ولم يعد الفنان يبدع نتيجة رؤية داخلية وإنما أصبح مسترشدا لأذواق الجمهور (عبد الحميد ، 2005).

صعب على الباحث في علم الجمال في القرن العشرين أن يقتصر على منظور واحد ؛ إذ يبدو له أن لكل فنان مفاهيمه الجمالية الخاصة به، ولكل مفكر نظريته الجمالية الخاصة المستمدة من الإمكانيات المختلفة. وبعدما اطلع الفنان على الفنون البدائية وتراث الإنسانية وممتلكاتها الثقافية، واتسعت أمامه آفاق الرؤية، أخذ يحرر فنه من قواعد ومفاهيم وتقاليد مختلفة. وأصبحت غاية المدارس الفنية خصوصا عند الانطباعيين والسورياليين هي التأثير السيكولوجي في المشاهد وذلك بواسطة الألوان والأشكال والرموز، وعدم التقيد بمحاكاة موضوعات محددة مستوحاة من العالم الخارجي. وأخذ بعض الفنانين يحرصون على تسجيل الإحساسات الذاتية، وأثرها في الذات الإنسانية، ثم حلت الأفكار الخاصة بالفنان، محل إحساساته الخاصة به، ونعم بحرية التعبير إلى ما لا نهاية، وأكدت النزعة التعبيرية أن الأفكار تخلق الأشياء._(عبد الحميد ، 2005).

ويذكر لنا سوريو ايتان أهم العوامل الرئيسية التي أثرت في مجرى التطور الفني والجمالي المعاصر ومنها الإصرار على التجديد. فقد حاول الفنان المعاصر تجاوز الموضوع والمنظور في العمل الفني، وأنه لا بد من الحصول على إبداعات جمالية شديدة العذوبة والطرافة، وهذا ما عملت به الانطباعية عندما أكدت على أن الخروج من بين الجدران والتحرر من القواعد الضوئية المفروضة في ذلك المكان، يتيح للفنان إمكانية الحصول على معطيات حسية وطبيعية متميزة (سوريو، 1982). ولتوضيح أكثر للفن الحديث ، يرى الباحث أن يقدم لأهم المدارس الفنية التي ظهرت في تلك الفترة ، ومن أهمها : المدرسة التكعيبية ، والمدرسة الدادية ، والمدرسة السريالية . ولقد أختار

الباحث لهذه المدارس ، كونها تمثل الظاهرة بعينها (ظاهرة الفن الحديث) ، كما أنها قد أستحوذت أهتمام الفنانين وعبرت عن التنوع في فلسفاتهم وأفكارهم الجديدة والمتنوعة.

المدرسة التكعيبية

البدايات :

تعدّ التكعيبية من أولى وأهم الحركات الفنية الطليعية في القرن العشرين ؛ لمساهمتها في إطلاق شرارة التحديث في الفن التشكيلي، وتصدرها مسيرة التغيير في أساليب التعبير الفني التي انتشرت من الرسم إلى بقية الفنون، واجتاحت المدى من أوربا إلى شتى بقاع الأرض. ورغم القصر النسبي للمدة الزمنية التي تبلور وتطور وانتشر فيها المفهوم الجوهري للتكعيبية، والتي لا تتعدى عن ثلاث عشرة سنة، من 1907 إلى 1920، إلا أنها كانت حاسمة التأثير في الأوساط الثقافية، لاسيما في اعتلاء موجة كسر التقاليد الفنية القديمة وتصعيد زخمها وتوصيلها إلى الأفاق التي بلغتها في عصرنا الحالي. على أن المفهوم الأشمل للحركة التكعيبية في الفن التشكيلي وبقية الفنون الأخرى لم يتوقف عند نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، بل استمر في التطور خلال هذا الامتداد الزمني الطويل منذ العشرينيات إلى اليوم. وبالرغم من أن هذه الحركة كانت، كبقية الحركات الثقافية، حصيلة لتجارب ومؤثرات وظروف عديدة ، إلا أن أغلب مؤرخي ونقاد الفن ينسبون ابتداع الأصل الجوهري للحركة إلى مجموعة صغيرة من فناني باريس والتي يقف في طليعتها الفنانان القديران، الإسباني بابلو بيكاسو والفرنسي جورج براك (الحبيب ، 2007).

عملت التكعيبية على ثورة في طريقة الرؤية وإدراك العالم المرئي؛ فالفنان التكعيبي عندما يريد أن يعبر عن الطبيعة مثلا، فهو لا ينقل ما يراه فيها إلى اللوحة، بل ما يعتقده هو أنه جوهر الأشياء. يرفض التكعيبيون التقابل بين العالم المرئي والعالم الممثل، ويقدمون الفكرة على الحس، بيد أن الفنان التكعيبي لم يتخل عن واقعه تماما، لكنه استخدم الأشكال والألوان لقيمها التشكيلية لا لنقل الطبيعة

ومحاكاتها. ومن الواضح أن ما يصوره الفنان التكعيبي ليس ما يراه تماما في الطبيعة، بـل الفكـرة المتكونة لديه عن الأشياء بتحليله مختلف الأوضاع والأشكال؛ لذلك تبدو اللوحة كأنها لم تعد على صلة بالمشاهد؛ لأن ما تمثله قد صور من دون اكتراث بالطريقة التي ينظر إليها تقليديا؛ فالفضائية الجديدة القائمة على تعدد السطوح وتعدد الاتجاهات الأساسية والتقائها في نقاط مركزية مختلفة، تدفع المشاهد لأن يعيد تأليف اللوحة جميعا من خلال قراءته لعناصرها المفككة وفقا للمـنهج التحليلـي (أمهـز ، 1996).

الدادائية :

تكونت مجموعة من الفنانين في سويسرا عام 1917 كان مـن بيـنهم Ernst و Picabia ، وتؤكد هذه الجماعة بشدة على لا معقولية الواقع في الفن، بحيث يستفيدون من الصدفة ويحولونها دون مجهود إلى لوحات. إن الاعتقاد السائد عند تلك المجموعة ، هو أن الصدفة أكثر دقة مـن الواقـع، وأكثر معقولية من عقل الإنسان (فراج ، 1999)، ويضيف محمود أمهـز (أمهـز ، 1996) إن الدادائية هي حركة عبثية، رفضية، ظهرت مع بداية الحرب العالمية الأولى في مجال الفـن والأدب، ويضيف أنها جاءت نتيجة لمخاض عسير أفرزته الظروف الاجتماعية الرافضة للبرجوازية في الفن،

- واستخدام أسلوب واحد في التعبير، إذ تعددت الأساليب الفنية وتبدلت الآراء والمفاهيم.

يعدّ "مارسيل دوشامب" من أهم مؤسسي الدادائية في بداية القرن العشرين، وذلك من خلال عرضه لمبولة مرحاضه عام 1919 في إحدى المعارض العالمية. إن ما يريد أن يؤكده دوشامب مـن هـذا العمل، هو محاولة الكشف عن المعنى العميق الذي يقع خلف ابتذالية الموضوع، بحيث أصبح هنـاك تحول في القيمة النقدية والتي استمدت أهميتها من مكان العرض، وليس مـن المعـروض(ادوارد ، 1997). لقد استخدمت الدادائية وسائل فنية غير مألوفة في إنتاج الأعمال الفنيـة، فمنهـا العـادي والمبتذل، كالأسلاك الحديدية، وعلب الكبريت، وفضلات الطعام. لقد أرادت الدادائية أن تقطع الجسور

مع كل ما يربطها بالفن، بمفهومه التقليدي. فعلى الرغم ما عملت به الدادائية لموقفها العدائي للفن، لم يكن بالضرورة الفن نفسه، بقدر ما كانت الفكرة التي تكونت عنه والدور الذي أنيط به، وطريقة الاستمتاع به (أمهز، 1996).

لم تدم فترة طويلة، فقد ابتدأت في عام 1917 وانتهت في عام 1922. وهي حركة فنية دولية أعلنت نفسها ضد الفن. وقد جاءت الدادائية استجابة لسخافة الحرب العالمية الأولى، وجاءت لترفض المنشأ والعقلانية والأخلاق والبرجوازية، وقد تميزت هذه الحركة عن غيرها من المدارس الفنية والأدبية التي سبقتها بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير، وكان من مهمتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية ويكبح جموح التلقائية في التعبير والإبداع الفني. وعند الدادائيين أن ترسم ليس المهم أن تستخدم الريشة والخطوط والأصباغ، بل عليك أن (تخربش) كما يروق لك أو تلصق صحيفة أو أعقاب سجائر أو أحذية قديمة مع خوذات عسكرية مهشمة أو علب مواد غذائية فارغة، هذه لوحة. وتعدّ الدادائية الفن بأنه سخيف وليس ذا أهمية(Shelley, 2008).

السريالية :

تحولت أساليب الفنان في صياغة المفردات التشكيلية لديه، واستطاع أن يبتكر في فنه أساليب جديدة كونت مدرسة السيريالية التي اشتهر منها الفنان ماكس آرنست الذي ابتدع أسلوب الفرتاج أو الحكاكة ؛ إذ يعمد في لوحته الفنية إلى ملء أشكاله الغريبة ؛ بوضع الورقة على سطح خشن من الخشب أو الحجر أو أوراق الشجر ولا يرسم غير خطوطها الخارجية، ثم يحك داخل الأشكال بالقلم، فتنشأ من ذلك صور تستثير الخيال، بفضل التقاء هذه المادة الطبيعية، المتمثلة في تجازيع الخشب أو حبب الحجر أو تفاريغ أوراق الشجر، مع الشكل المرسوم أصلا في صورة واحدة.

ومن مبتكرات هذا الفنان أيضا نظام الكولاج، الذي يستخدم فيه رسوم المجلات القديمة، فيقص ما فيها من صور ويلصقها معا بدقة وعناية، وهو يحاول من خلال هذه العملية أن يمثل عالما مختلفا بمواد بسيطة داخل اللوحة. ولو أمعنا النظر في هذين الأسلوبين لوجدنا السيريالية تقدم لنا صورتين متقابلتين، لا تربط بينهما في الأصل أية رابطة يدركها العقل، ولكن على نحو يرضي الخيال.

ونجد أيضا سلفادور دالي يقدم لنا أسلوبا جديدا من اللوحات الفنية يتمثل بالتغريب ، بمعنى نقل الأشياء من واقعها أو من وسطها المعهود إلى وسط غريب عنها، وذلك ليمنح العين والنفس أن تراها رؤية جديدة تختلف عن تلك الصورة المألوفة التي أفقدتها الألفة عذريتها وقدرتها على الإيحاء والإلهام. وتنقسم اللوحة السيريالية من حيث طريقة الأداء إلى نوعين :- نوع يعتمد على التجسيم الواقعي ؛ إذ يلجأ الفنان إلى إبراز الكائنات التي يرسمها بأسلوب التصوير الفوتوغرافي. وما يميز هذا النوع من الأداء، أنه يجمع بين الواقع والخيال في صورة واحدة. أما النوع الآخر فهو أقرب إلى الأشكال التجريدية بسبب خلوها تقريبا من البعد الثالث، وفي هذا النوع من الأداء، إطلاق لعنان الفكر، بدون ضابط من العقل المقيد بقواعد المنطق والحساب (Sarah , 1989).

تهتم المدرسة السريالية بتصوير الأحلام المستقاة من العقل الباطن واللاشعور والخيال في صياغة تشكيلية رمزية سريالية، فما هو غير ممكن وغير منطقي في الواقع تمنحه السريالية أوضاعاً طبيعية، عن طريق إطلاق العنان للاشعور، والاستجابة لهواجسه في صياغة سريالية، و تعتمد السريالية على إطلاق الفنان الأفكار المكبوتة لتظهر وتتضح من خلال التعبيرات الفنية، واللاشعور هو المصدر الأساس لغالبية الأفكار والانفعالات التي تعتمد عليها السريالية، كما يستنتج من الاسم "Sur-realism" أي ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة (بسيوني ، 2001)، وتظهر السريالية في الفن التشكيلي على صورة مدرسة من مدارسه، إذ تقوم هذه المدرسة على أساس رسم ما يصوره

العقل الباطن للرسام بتكوينات تشبه الأحلام، وتكون مجردة من القواعد والأصول التي التزمها الفنانون من قبل(أمهز ، 1996).

لقد كان للظروف الصعبة التي عاشها العالم إبان الحرب العالمية الأولى ، دور كبير في ظهور السريالية ؛ إذ إن الأحداث الدامية والحقائق القاسية التي عاصرها العالم آنذاك ، قد ألقت بظلالها على الطبيعة البشرية، وغيرت في النفوس شيئا كثيرا، وجعلت للواقع صورة مرعبة عند الكثيرين ؛ الأمر الذي جعل من بلغ به التأثر مبلغه يلجأ إلى التعامل مع الواقع بطريقة ساخرة وهزلية. ويفسر البعض ذلك بأنه رد فعل عكسي لشدة مرارة ما تجرعه هؤلاء الناس من كأس الواقع والحقيقة (مولر ، 1988).

تجمع نفر من هؤلاء المتأثرين، وتبنوا هذه الفكرة، وبدأوا بتجسيدها من خلال الأدب والفن ، على شكل شعر وقصص ومسرحيات ولوحات، وتأثر بهم كثير من الناس، وجعلوا يقتدون بهم في مجابهة الحقيقة والواقع بالسخرية والهزل، وفي اعتبار أن الحياة قبيحة، وأن الفن الجميل والجادّ منه يعدّ دجلا واحتيالا، حتى انضم إليهم " أندريه بريتون " وغيره من المثقفين، وقاموا ببناء هذا المذهب على قواعد وأسس علمية تقوم على أساس تحررها من نفسها ومن الوعي والعقل، وتسعى إلى الإبحار في عالم اللاوعي، وإلى الاستسلام والسلبية.

الحداثة وما بعد الحداثة في الفن :

شهد عصر التنوير والتكنولوجيا في بدايات القرن العشرين، انتقالا كبيرا في مستوى التفكير ؛ إذ وضع الناس ثقتهم كلها في العلوم المختلفة ومن أهمها الفنون التشكيلية والفنانين. وقد وصلت هذه الثقة إلى النقطة التي استخدمت فيها الفنون للإجابة عن كل شيء، وبتأمل الحضارة الغربية قديماً، نجد التأثير الواضح للكنيسة والحياة الدينية التي كانت تسيطر على مجمل حياة الأفراد؛ فقد كانوا يسخرون الفنون لخدمة الكنيسة ، ولحل المشاكل التي تعترض الأفراد ، إذ أن الفنون تستطيع حل كل شيء

وتجيب عن أي سؤال . ولكن بعد ميلاد مرحلة الحداثة، حدث هناك انكسار لتلك المبادئ والقيم التي كانت سائدة في تلك الفترة، فقد تحررت هذه المرحلة من المظاهر التي كانت سائدة ورفضت كل الأعمال الفنية التي كانت مقيدة بالكنيسة وبدأ الفنانين ينتجون أعمالا فنية لا تخدم الحياة الدينية فقط، بل تصلح لجميع أفراد المجتمع بما فيهم الفنان نفسه. وكل فنان يقدم رؤيته وقصته الخاصة للحقيقة. حيث أصبح الفنانون مهتمين بالعلوم والصناعة للبحث ولتقديم إجابات عن حقيقة الواقع (Joe , 2005)." ورث القرن العشرون قيم مجمل الحضارات العالمية والقومية، وصراعات الحداثة والتقاليد وانتصارات وهزائم كل الثورات التي تمخض عنها القرن التاسع عشر في العلوم والفنون. لكن الإرث الأكبر عبءا على كاهله، هو مبدأ تبدل القيم الجمالية والأخلاقية اللانهائي ، والتي دخلت في صلب عمارته التشكيلية في فن التصوير والنحت " (بيطار ، 1999 ص76).

يعدّ القرن العشرون من أكثر القرون التي شهدت تحولات مهمة في طبيعة الفنون التشكيلية، بالإضافة إلى تحول رؤى الفنان؛ فمنذ عصور طويلة ارتبط الفن باتجاهات جمالية امتدت سيادتها لفترة طويلة، كان الحكم فيها على قيمة العمل الفني وأهمية الفنان، ولا يأتيان إلا من خلال تلك الاتجاهات وتمثيل مواضعها بإتقان. وقد تبنت الحداثة موقفا رافضا للماضي داعية مقاطعته، كما عملت على التجريب ؛ فلم يعد هناك فن له اتجاهات قابلة للبقاء حسب وجهة نظرها ، وقد امتازت مرحلتها بتحولات من أهمها "التجديد"، رافضة استعادة تقاليد الماضي، ويقصد بالتجديد هنا التفرد في صياغة العمل الفني، وهذا التفرد لا يتحقق إلا بالافتراق عن التاريخ وعدم التعاقد معه. لقد استطاعت الحداثة أن توجد تمايز وإثارة لمنتوجها من الأعمال الفنية، إلا أنها عملت على خلق نوع من الإشكالية في فهم وتفسير هذه الأعمال، كونها أصبحت في مواجهة مستمرة ودائمة مع قيم جمالية سابقة لم تستعر منها إلا القليل (الحبيب ، 2007).

تعدّ الحداثة من أولى الثورات الفنية وأهمها في القرن العشرين، نظرا للنسيج الثقافي المتنوع والمختلف التي حوته ، بالإضافة إلى انتشارها الواسع من حيث زمانها ومكانها ؛ إذ إنه من الصعب تحديد ورسم معالم تلك المرحلة (بيطار ، 1999). وعلى الرغم من ذلك، إلا أنه يمكن تقديم لوحة بيكاسو "آنسات افينيون – 1917" شهادة على بداية هكذا التباس، ليس باعتبارها لحظة الانعطافة الأولى عما لحق بالفن من تغيير، ولكنها كذلك كانت درسا جديدا في فهمه، فأهميتها لا تكمن في مقدار المتعة التي منحتها للمتلقي كما يرجى دائما للعمل الفني أن يكون، بل بأثر قطيعتها القاسية التي كانت موازية لقسوة خطوطها وغرابتها عن مألوف التجارب الفنية السابقة(*). لم يعد الفن يبرر حضوره بجماله فقط ، وإنما في تجربته كذلك، ذلك العنصر الوحيد الذي يجب أن يكون موضع اهتمام من قبل الفنان. وكان للقرن العشرين والأحداث المهمة التي حدثت في بداياته المحرك الأساس لظهور فنون وعلوم جديدة، بالإضافة إلى ظهور العديد من الاتجاهات والمدارس الفنية المختلفة (الحبيب ، 2007).

ويمكن القول بأن فن الحداثة هو الفن الذي يكرس خبرته التقنية الكلية لعرض الحقيقة ، وترتبط الحداثة بفن ما بعد الحداثة، بحيث يصعب الفصل بينهما، ومن الصعب تحديد من أين أتت بداية ما بعد الحداثة، ولكن استخدام هذا المصطلح بدأ بشكل كبير في السبعينيات من القرن العشرين. وعلى الرغم من أن الفنانين الحداثيين انكسروا بعيدا عن التقاليد ، لكنهم ما زالوا يبقون على روابط الماضي، وهناك فكرة عملت الحداثة على تطبيقها وهي (صنع الفن من لا شيء)، متجاهلة التأثيرات التاريخية. نعم ، إن الحداثة تنظر إلى الماضي بطريقة تختلف عن الرومانسية على سبيل المثال؛ فقد استخدم فنانو الحداثة التاريخ كوسيلة لخلق شيء جديد مثل بيكاسو وماتيس الذين تأثروا بفن شمال

* انظر الى ملاحق الصور ص81 ، صورة رقم واحد.

أفريقيا والفن الإسلامي. أما ما بعد الحداثة ، فهي تعتبر التأثيرات التاريخية مقبولة في جميع أشـــكال الفنون (Joe , 2005).

ويبحث الحداثيون عن الحقيقة عن طريق تحرير وفصل أنفسهم عن التاريخ والثقافة الـــشائعة ، بخلاف فناني ما بعد الحداثة الذين يرون دمجهم مع بعض ، وأن الفن ليس مفــصولا عــن العـــالم المحيط بهم ، وأنه يستطيع النظر إلى سلسة من الأفكار بموضوعية. وإذا كان أسلوب الحداثة يــؤمن بإزالة الفن من الوسائط الاجتماعية، فإن أسلوب ما بعد الحداثة تأخذ بعين الاعتبـــار كـــل مـــا هـــو اجتماعي وسياسي والسياقات التاريخية ذات التأثير المعين. وتقوم ما بعد الحداثة على رفض أفكـــار الحداثة وجميع مواضعهم، ورفض طريقة استخدامهم للصور والمواد والأفكار في إنتاج العمل الفني ، بالإضافة إلى الأسلوب الذي تحدد به الحداثة جمهورها الفني المتوقع، ويمكن اعتبار الحداثة على أنها فن متكبر أما ما بعد الحداثة فيستطيع أي فرد أن يملك رأيا صحيحا ومقبولا لأي عمل فنـــي(Joe , 2005).

لقد كانت الحداثة فترة من التغير السريع من نظام الحياة التناظرية إلى نظام الحياة الرقمية كمـــا أشير إليها في نظرية فيتز المذكورة سابقا؛ إذ يرى فيتز أن الفن الحديث تقدم من النظـــام التنـــاظري الذي يعتمد على التشخيص والتمثيل حيث الصور والأشكال الإنسانية والحيوانية والطبيعية في حالتها التمثيلية القريبة من الواقع، إلى الشكل الرقمي مع التمثيل للواقع أو التعبير عنه وبمعنى آخـــر فـــإن الخبرة الخاصة في الفن الحديث تقدمت من التناظري إلى الرقمي، ويستنتج بول فيتـــز مـــن خـــلال نظريته، أن الفن الحديث ينتقل من النصف الأيمن من المخ (التنـــاظري) إلـــى النـــصف الأيـــسر (الرقمي) ويستقر فيه. ويضرب أمثلة لتوضيح ذلك، منها تأكيد دوشامب أن عنوان اللوحة له أهمية كبيرة، ومن ذلك أيضا أنه وضع شاربا على فم الموناليزا ؛ يريد أن يؤكد هنا علـــى الابتعـــاد عـــن الجانب الفيزيقي للوحة؛ لأنه مهموم أكثر بالأفكار،و كان يريد من الفن أن يصبح نشاطا ذهنيا صرفا.

وبذلك وجد المشاهد نفسه غير قادر على فهم الدلالة الخاصة بالعمل الفني ما لم يكن قد تعرف ببعض التفصيل على تاريخ الحركة الحديثة في الفن ، وما لم يكن قد قرأ النظريات المكتوبة حول الفنان الحداثي، والناقد الحداثي، فلم يعد الاكتفاء بالنظر الى اللوحة فقط جدير بأن يفهم المشاهد اللوحة (عبد الحميد ، 2001).

لقد أصبح العمل الفني بمنزلة الافتراضات التي تقدم في سياق الفن بوصفها تعليقات على الفن؛ بمعنى أن العمل الفني أصبح افتراضات تحليلية غير مرتبطة بالمعلومات أو الحقيقة الواقعية أو العالم البصري. وبالذهاب إلى السريالية نجد أنها تخالف الحركات الفنية المرافقة لها وذلك ؛ لأنها المدرسة الوحيدة التي حافظت على الصورتين، وعلى قدر كبير من الدلالات المألوفة أو التقليدية للعمق والمكان؛ لذلك نجد أن الفن الحديث لم يستطع إحداث التكامل بين نصفي المخ أو بين النظامين التناظري والرقمي، فتارة نجد الناس والأعمال الفنية تميل إلى هذا النظام، وتارة أخرى إلى النظام الأخر، ويتضح ذلك من خلال فترة الستينات والسبعينات وما بعدها حين سيطر النظام الرقمي على كل شيء (المصدر السابق).

والحداثة لا يمكن أن ينظر إليها على أنها تيار أو حركة فنية بعينها، بل يمكن أن نصفها على أنها مناخ عام من أهم إبداعاته نقد الفن من أجل الفن، بمعنى أن الفن للفن، وموضوع الفن هو الفن نفسه. ومن مميزات الحداثة أيضا، التمرد على كل الأشياء المألوفة، والعودة إلى أصول الفن البدائي وجذوره وينابيعه الأولى بأسلوب الحداثة الجديد. ولقد اهتم الحداثيون بجذب انتباه الجمهور إلى وسائلهم الفنية، والاهتمام بما يقدمونه من شكل جديد، فهم بذلك يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه وجودا مغايرا، وواقعا بديلا موازيا، لا يحقق أهدافه الإنسانية إلا من حيث هو كذلك، وليس كإشارة أو إحاطة إلى الواقع القائم أو العالم الأصلي. لقد كانت الحداثة في مختلف اتجاهاتها دعوة ايجابية، نقدا ونفيا للإيهام المزدوج، الإيهام بثبات النظام في العالم، ومعه ثقافته، والإيهام بوظيفة أزلية للفن. وترى الحداثة أن

الفن فاعلية تحويل وتشكيل، وليس تقنية تمثيل وتسجيل ؛ ففي زمن الحداثة كان المطلوب هو الخروج على المعايير السابقة بوضع معايير جديدة (المصدر السابق).

يعرف فن ما بعد الحداثة على أنه فن يكسر الحدود بين المنتج والعملية، وبين الإبداع الفردي والجماعي، وبين الفنان والمتلقي، كما يرتبط فن ما بعد الحداثة ليس بالفن فقط ، وإنما له ارتباط خاص أيضا بالتفكير والقيم الاجتماعية والتعليم ، كما أنه الفن الذي يتشكل من تفاعل اجتماعي ومن العناصر الموجودة في المجتمع(Mac, 1992). وينكر أصحاب ما بعد الحداثة وجود نظرية أو أيدلوجية واحدة في الفن ؛ فهم يؤكدون أن الواقعية والنظريات والمعرفة ليست خالية من القيمة، وبذلك فإن القيم يجب أن تصنع شفافةً عن طريق الفنان والمشاهد. ويمكن أن تقدم مبادئ ما بعد الحداثة رابطة تربط العملية مع المنتج لخلق الفن وإبداعه . ومن الأمثلة على هذا الترابط عمل " لسان المرأة " للفنان ماري بيرنستن Mary Bernstein والذي أنتج بالتعاون بين مجموعة من الفنانين الأصليين وبعض المشاهدين، وتدور محتوى الفكرة الأساسية لهذا العمل حول الأوضاع الاجتماعية والسياسية (Linda , 2007). • انظر الى ملاحق الصور ص81 ، صورة رقم 2 .

وهناك مجموعة من القطع الفنية المعلقة على الجدران، وقد تم دعوة المشاهدين الذين يأتون إلى المعرض لإبداع فن كردّ فعل للفن الأصلي. وقد أصبحت القطعة الثانوية للفن حوارا مرئيا يتم فيه التعبير عن عدة أراء، وهذا المفهوم يعتمد على فكرة الحوار باستخدام تبادل الأفكار مع الإجابات البصرية، وهذه هي أفكار ما بعد الحداثة التي تؤكد أنه ليس هناك معنى واحد أو طريقة واحدة للعودة إلى اللوحة. ومن الأمثلة الأخرى التي يساهم بها المشاهدون في إنتاج العمل الفني، العمل التركيبي بعنوان : رقعة بمرور الوقت للفنان دافيد مدولا David Medulla، وتحتوي هذه القطعة الفنية على إطار كبير من خلاله تم استطالة قطعة من القماش، وقد وضعت مقاعد صغيرة حول القماش وكانت الخرزات مرئية للمشاهدين على القطعة (Mac , 1992).

لا يؤكد فن ما بعد الحداثة على النوعيات الجمالية والشكلية للفن، ولكنه يمكن أن يكون مهما للفنان والمشاهد من خلال الانتقاد، ويمكن أن يواجه مشاهد العمل الفني تناقضات تحدث من خلال اختياره للمواد أو المرجعيات لأنماط أخرى من تاريخ الفن، وهذه التناقضات تنتج من غموض المعنى والمفاجآت التي يحدثها العمل الفني، ويمكن أن يعرف فن ما بعد الحداثة على قصة معينة، أو وجهة نظر شخصية أيضا من مبادئ فن ما بعد الحداثة هو تأكيدها على التكامل في الفن بالصور البصرية والمفهومية، بمعنى أنها تعمل على الدمج بين الشكل والمضمون في العمل الفني. ومن هنا ظهر تفسيران ووجهتا نظر للفن ، الأول ينادي بالفن من أجل الفن، والآخر ينادي بالفن من أجل الحياة، تؤكد وجهة النظر الأولى على أن الفن لا يمكن النظر إليه إلا من خلال النظرة الجمالية، والفن هنا لا يقدم إلا الأشياء الجميلة فقط دون الاكتراث بتقديم موضوع معين. أما وجهة النظر الأخرى، فتقول أن وظيفة الفن هي تقديم موضوعات التي تهم الأفراد والمجتمع ، بمعنى أن الفن هو تعبير عن أفكار الناس ومشاكلهم. ومن المبادئ الأخرى لفن ما بعد الحداثة هو أن يقدم فنانو ما بعد الحداثة الماضي مع الميل نحو المعاصرة ، ويستخدمون ما هو موجود كمادة فنية(Linda , 2007) .

إن ثقافة ما بعد الحداثة تتسم بوجود مجموعة من الظواهر الثقافية الجماهيرية على عكس الحداثة التي لا يعرف معظم الناس شيئا عنها. ومع أن ما بعد الحداثة ليست مجرد أسلوب وصورة، إلا أنها كانت تتكئ كثيرا على الأسلوب والصورة لإنتاج عالمها ، كما أنها كانت تلعب دورا بالتغيير أكثر من الثبات وبالتهكم أكثر من الجدية، وبتداخل الأنواع الفنية أكثر من استقلالها، وبحيرة وذهول المشاهد وعدم يقينه أكثر من تأكده وثبات آرائه، وبتعددية المراكز أكثر من وحدانيتها، وبواقع الصور أكثر من التجسيد لصورة الواقع. إنها ثقافة التغير والإرجاء والتكرار، أكثر منها ثقافة التحديد والتجديد. لا تشكل ما بعد الحداثة نظرية موحدة، كما أنها ليست حركة جمالية خاصة ؛ وذلك لأن حركة ما بعد الحداثة هي حركة شديدة التفكيك وشديدة التوفيقية أو التجميعية أيضا. كما أن من مميزات ما بعد

الحداثة ذلك الاستخدام الخاص للسخرية في ممارساتها. كما أنها تلغي الفواصل والحدود بين العمل الفني والمشاهد، وفي الوقت نفسه تعمل على جذب الانتباه إلى التكوين، أو البناء الخاص للعمل، وكذلك إلى العمليات المسؤولة عن هذا التكوين الخاص. وما يميز ما بعد الحداثة عن الحداثة، في أن ما بعد الحداثة تتبنى الثقافة الشعبية، وكذلك إلى ما يسمى بالذوق الرديء (عبد الحميد ، 2005).

لم تكن ما بعد الحداثة تمردا، أو موقفا مجددا مثلما كانت عليه الحداثة، بل هي استسلام لحالة افتقاد المعايير الناتجة من افتقاد اليقين بوجود أسس، وهي تختلف فيما تدعو إليه الحداثة إلى استقلال الفن وخصوصيته لكي لا يغدو الفن سلعة، في حين تؤكد ما بعد الحداثة إلى أن الفن سلعة، والسلعة فن، وهي بذلك تشارك في الامتداد مع الحياة المعتادة المصطنعة بالطابع السلعي، كما أنها تسقط من حساباتها مسألة المعنى والدلالة، وبهذا تختلف عن الحداثة التي تدعو المتلقي لاكتشاف العمل الفني ، وإعادة ابتكاره ليتطابق مع الفنان، أما فن ما بعد الحداثة فلا يدعو المتلقي لاكتشافه، بل ليواجهه كما يواجه الواقع المشتت نفسه ، ويستخلص منه ما يشاء، فكل شيء صالح ؛ فالعمل الفني ليس رسالة من مبدع إلى متلقي، بل هو تصوير لمدرك حسي. دون إضفاء القدسية عليه، فيستمد الفن عناصره من الواقع الموضوعي المحسوس بكل خصائصه، وفي وسع المتلقي أن يحيل التجربة الفنية إلى عناصر فعالة في حياته اليومية؛ لأن الفن لا يفرض على المتلقي المدركات الحسية (قنصوة ، 2005).

الفن ما بعد الحديث (الفن المعاصر) :-

يُرجع كولينجز في كتابه (هذا هو الفن الحديث) بدايات الفن المعاصر إلى المدرسة المفاهيمية، ويرى أن الفن المعاصر امتدادا صريحا ومخفيا للفن الحديث؛ بمعنى أن الفن المعاصر تارةً قد يكون مختلفا عن الفن الحديث، وتارةً أخرى هو امتداد له ولصيق به. وحسب ما يتحدث كولينجز، فهو يرى بأن النظرية الشكلية قد ماتت في سبعينيات القرن العشرين، على الرغم من أن هذا

الزمن هو جوهر الفن المعاصر، ولكنه يرى بأن الفن المعاصر يمتد ويتواصل انفعالياً مع المضامين الإنسانية في الفن الحديث (Collings, 1999).

إن الفن المعاصر هو الذي أنتج في السنوات القليلة الماضية ؛ أي في نهايات القرن الحالي أقصد القرن العشرين- وبمعنى أخر يمكن القول أن الفن المعاصر هو الفن الذي أنتج في هذه الفترة الزمنية الحديثة من هذا القرن. وتعرف متاحف الفن المعاصر، على أنها مجموعة تتألف من فن أنستج منذ الحرب العالمية الثانية (Baron,1999)، وبالنسبة للفن المعاصر فهو يحتوي على فن رسومات الأقليات، مثل الفن الجماهيري Pop Art، والفن ألمفاهيمي Conceptual Art وغيرها الكثير. وهو فن صنع في عام 1970 أي بعد انتهاء فترة الفن الحديث، ويتم من خلال فنانين يعيشون ويعملون الآن، بينما الفن الحديث هو الذي تم في الماضي.(Shelley , 2004).

ومن الذين وصفوا الفن المعاصر الناقد والفيلسوف الأمريكي المعاصر دانتو Arthur Danto، عندما بين أن الفن المعاصرإنما هو وليد الغزو الإعلامي السمعي والبصري، بحيث سيطرت تلك الأخيرة على مجمل ثقافة المجتمع بأكمله ممثلاً بالثقافة الفنية . ومغزى ذلك تجذر الفن في المعاصرة عبر الاحتفاظ باستقلاليته. فحين تناول الفنانون تلك الوسائل الجماعية والتقنية، كان دأبهم كسب الجمهور الذي يعايش تلك الوسائط (Danto, 1999, P. 145)، ومن هنا جاءت التغيرات الطارئة لفنهم، والتحولات الجذرية التي تعرض لها فن القرن العشرين. ويمضي دانتو في الحديث عن الفن المعاصر ، ويبين أنه بدأت تظهر بعض النزعات الرامية إلى تغييب الفن هيكلاً ووظيفةً ومضموناً، وقد جرى ذلك تحت تأثير الوسائط والثقافة الجماعيتين.

كما ظهر مسعى جديد في هذا الفن يتمثل في تحدي الدور المهيمن للوسائط الجماعية في عملية الطرح والتوصيل (Danto, 1999, P. 145)؛ لذا فإن الوسائل الجماعية في نهج الفنون المعاصرة تُعدّ المحرك الأساسي الذي تتكون منه الثقافة الفنية المعاصرة، ومستهلكو الثقافة الجماعية

تلك، هم بمثابة المغناطيس الذي يجذب الفنان المعاصر الباحث عن جمهور المتلقين لفنه. وهذا يعني بأن الثقافة الجماعية تلك قد ألقت بتأثيرها المباشر على مضمون العمل الفني وقيمه الخاصة، وعليه وجب على الفنانين المعاصرين ضرورة التحرك نحو خلق نوع من التكامل بين الفن والثقافة والاتصال الجماعي.

ويرى دانتو أن عنصر التأمل في الفن المعاصر أصبح معدوماً، فكثافة الوسائل الجماعية وطابعها التوسعي والفوضوي أحياناً، قد أحدثت نوعاً من القهر والإرباك كانت نتيجته حرمان الإنسان من الجهد التأملي، والتركيز على الحوافز البصرية والشفوية سواء أكانت من قبل الفنان أم المتلقي، جعل من عنصر التأمل معزولاً، وهذا عائد إلى التأثير الذي تمارسه الوسائل الجماعية، وفي هذا الخصوص كان قد طرح مارشال مكلوهان فرضية مفادها، بأن الإنسان المعاصر يتلقى الفن في حالة من الذهول وليس التأمل (Danto, 1999, P. 145)، وفي هذا يبين فالتر بنجامين Walter Benjamin أن تكرار الإنتاج الميكانيكي للعمل الفني، ينفي حقيقة الفن وأصالته. وأن أبنية الاتصال لدى الطليعة الجديدة غير متماسكة، وهي تهاجم المتلقي عن طريق مجموعة من الحوافز البصرية التي لا توفر عنصر التأمل المنشود (Benjamin, 1981).

ومن الملامح الواضحة لفن القرن العشرين، تحول المفهوم الاستتيكي للفن؛ فمفهوم الجمال ومعاييره قد استثنيت في النصف الأخير من القرن العشرين، وبمعنى آخر، لم يعد الجمال وحده هو المعيار الذي يميز الفن، فمحل فكرة الجمال أخذت تحل فكرة العمل وفكرة الإعجاب به. ويتوجه بعض الفنانين على اعتبار أن مبدأ الجمال معيار سلبي للتقييم(Mattick). ومن الملاحظ أن علاقة الفن بالحياة الاجتماعية آخذة في التوسع والاستمرار، وهذا بدوره يلقي بتأثيره على مسألة وضع قانون ضمني للقيم الاستتيكية. إن سوسيولوجيا الفن قد بددت الأسطورة القائلة بأن الفن لم يوجد إلا لخلق الجمال والتمتع به. ومن هنا ظهر موقف المتلقي المتغير من العمل الفني، إذ أصبحت أهمية العمل

الفني لا تكمن في الفكرة التي يعبر عنها، بل في المضمون الانفعالي الذي يؤثر على المتلقي، وهـذا يرمي بالتالي إلى معارضة إدراك الجمال في أطر قوانين وأصول معينة (Mattick).

إن التحولات الجوهرية التي تشهدها فنون القرن العشرين نتيجة انخراط المبـدعين فـي دائـرة المفاهيم التحديثية قد فتح مجالات الإبداع التشكيلي على كل الاحتمالات، وأن ما يحدث اليوم مرجعـه تأثر الفن والفنان على التوالي بالوسائل التكنولوجية، واعتماد الفنان عليها بشكل أساسي. وقد ساهمت الثقافة التقنيّة المهيمنة على الفكر المعاصر في طبع أحاسيس المبدعين وفي توجيه إدراكهـم ، وفـي تنامي استخدامهم للوسائط التقنية، حتى أن بعض الأنماط الفنية باتت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمسندات التكنولوجية، ويبطل وجودها بعدم توفر هذه الأدوات. ومن بين هذه الحركات الفنية الفن البصري وفن الفيديو (Kate, 2007, P.10).

إن المتأمل في مختلف الممارسات الفنية طوال القرن العشرين يتبين أن الفعل التشكيلي ينشأ لحظة الشك ، فيما تأسس من رؤى جمالية ولحظة القسوة على ما أنجز من قبل المبدع. ولقد بات معروفا أن شكل ومضمون أي أثر فني هو وليد البيئة التي ينتج فيها، ومعنى ذلك أنه لا مناص من الدور الـذي تلعبه الوسائل التقنية كيفما كانت بسيطة ومعقدة، بالإضافة إلى كل ذلك، تعددت متاحف وأروقة الفـن عبر الإنترنت لترويجه على السوق العالمية ، كذلك تشهد هذه السنوات الأخيرة إقبـال العديـد مـن الفنانين على إحداث مواقع الويب لنشر أعمالهم ، والتعريف بمساراتهم وهو سعي إلى إيجـاد آفـاق أرحب مع المهتمين بهذا المجال.

لقد أحدث الإنترنت ، منذ أن سمح باستعماله عام 1991، ارتجاجا واضحاً بأشكال الفنون وطرق توزيعها وتلقيها. أصبح الفضاء الذي يوفره الإنترنت فضاء تواصليا عبر القارات بعد أن كان مفهـوم الفضاء مقترنا غالبا بمادية المكان، وإن كان يتعدى ذلك البعد المادي ليتصل بما يُؤسس من معـاني

وإدراك وتواصل بين الإنسان والأشياء المدركة، وبين المبدع و المتلقي عبر ما تفرزه الآثار الفنية من تمثيليات للأشياء وعلاقات رمزية بين الأشكال والعلامات والإيقاعات الحسية. فيكون بـذلك مـدركا كقيمة أو مجموع قيم جمالية تنهل من الأحاسيس والرموز والوعي واللاوعي . وللتعريج أكثر حـول الفن المعاصر ، أرتأى الباحث أن يقدم لأهم المدارس الفنية الظاهرة لتلك الفتـرة ، ومنهـا : الفـن المفهومي ، وفن التركيب ، كونهما من أكثر المدارس الفنية عمومة وأهمية في القرن العشرين.

الفن المفاهيمي (Conceptual Art) :

وهو الفن الذي يقوم على صياغة جديدة للواقع وفق قناعات الفنان وميوله، وبمعنى آخرهو الفـن الذي يريد من خلاله الفنان أن يعبر عن إدراك جديد للعالم وعن مفهوم جديد للفن. و يقدم هذا الفـن مصطلحين في الفن هما : الفكرة والمفهوم، وينطلق الفنان من خلال جعل فكرة العمل الفني هي الأهم من العمل نفسه ؛ فالمهم هو فكرة العمل ، وليس العمل نفسه، ومن الفنانين الذين عملوا ضمن هـذا الفن، الفنان " جوزف كوزت "Koseth (1945)، وكان عنوان عمله الفنـي : كرسـي وثـلاث كراسي. وما أراد الفنان كوزت أن يظهره من خلال هذا العمل، هو التعبير من خلال المقابلة بـين الشيء الحقيقي (الكرسي) وبين تمثيله (صورة فتوغرافية للكرسي) ، والتعريف اللغـوي لكلمـة الكرسي كما وردت في القاموس. وبهذه الطريقة يوضح الفنان مختلف هذه المناهج في تمثيل الشيء، مستبعداً كل إسهام ذاتي، ومؤكداً على حضور الشيء وحده (أمهز ، 1996). • انظر الى ملاحـق الصور ص82 ، صورة رقم 3 .

إن الفن المفاهيمي – كما يراه أهله – هو الفكرة والمضمون، والفكرة تصبح آلة تصنع الفن، وهذا النوع من الفن ليس نظرياً ولا يجسد أية نظرية ، وإنما هو حدسي يتضمن عمليات فكرية، وهو إلـى ذلك متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان؛ فالصورة واللغة تلتقيان عن طريق الكتابة ، وهي الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية ،والكلام هنا يأخذ مكان الفن، والعمل الفني يؤكد على الفكرة التي يعبر عنها

مباشرة .وأخيرا فقد ربطت المفاهيمية النشاط الفني بالاهتمامات الاجتماعية والفكرية والبيئية للمجتمع، وذلك من خلال التفكير في العلاقات المدركة حسياً في العمل الفني (Kate , 2007).

فن التركيب (Installation art) :

برز هذا النوع من الفن المعاصر في سبعينيات القرن العشرين، وقد جاء بعد الفن المفاهيمي ؛ فقد استخدم فنان هذه المدرسة مواد مختلفة لإنتاج أعماله الفنية ؛ إذ منح الفنان لنفسه الحرية في اختيار مواده أثناء إنتاج العمل الفني ، فلم تعد الألوان وحدها هي التي تستخدم في العمل الفني ، بل ظهر هناك مواد أخرى مثل القماش والحديد والطوب والبلاستيك وغيرها ، و لم يعد مقيداً لعرض إنتاجه داخل صالات العرض أو المتاحف فقط، وإنما خرج من حدود المعرض ليذهب إلى الساحات العامة كي يعرض فنه على الجمهور إذ يعتبر أي فراغ في الطبيعة هو مكان مناسب لعرض الأعمال التركيبية، بحيث أصبح الفراغ الواسع هو جزء مهم في العمل ، وبمعنى آخر أن الفراغ الواسع يعطي العمل أهمية ويضيف إليه معاني أخرى (Bishop , 2005).

يعدّ فَنٌّ التركيبَ نوعا مِنْ أنواع الفنون التي بها يمكن للشخص أن يدخل فيه جسدياً أو جسمانيا. ويمكن اعتباره أيضاً فَناً مثيرا ووجودياً. ويختلف هذا النوع من الفن عن غيره من الفنون، في أنه يعرض الفن الجميل ويثبته في الفضاءِ المختارِ. إنّ فَنٌّ تَجميل الحيطانِ بالصورِ والموادِ الفريدةِ الأخرى أيضاً هو جزء من هذا التركيبِ، ووسيلته.

إن هذا النوع من الفن لا يحدد أدواته فقط بإطار وألوان، ولكنه يستخدم الصور والنصوص والملاحق المختلفة، كما أنه يخرج من صالات العرض إلى المكان الواسع ليكون الفراغ هو المكان الأفضل لعرض فنه، وفي هذا النوعِ مِنْ الفَنّ، يعدّ نشاطات المشاهدين وتفاعلهم مع العمل المعروض من أولوياته، فأهمية العمل لا تكتمل إلا بوجود المتلقي المتفاعل والمشارك أحياناً، وهناك أشكال مختلفة لعرض هذا الفن، فمنه العرض الرقمي، أو العرض الالكتروني، أو العرض على شبكات

الإنترنت. وقد ظهرتْ فكرته في تسعينياتِ القرن العشرين، عنـدما اعتقـد الفنـانون بـأنّ إشـراك المشاهدين ضروري في العمل، وسَيَعطي لونا جديدا إلى الفَنّ وطرح تقنيات جديدة في فـن جديـد، مجال الفَنّ فيه يُصبحُ أوسع ، ومن أجل هذا كانت له شعبيةِ وشهرةِ.(Sarana, 2007).

الفصل الثالث

تحولات دور متلقي الفنون التشكيلية

عرض الفصل السابق أهم التحولات الفنية الحاسمة في مسيرة الفنون التشكيلية طــوال القــرن العشرين ، موضحا أهم الملامح والمراحل الفنية، وفي هذا الفصل يعرض الباحث أهــم التحــولات الحاسمة الحاصلة في دور المتلقي للفنون التشكيلية في القرن العشرين، إذ أن المتلقــي يــشكل أحــد أطراف الاتصال الفني ، عدا الفنان والعمل الفني. كما يشكل المتلقي المحرك الأساس لإبداع الفنان ، إذ عندما يبدع الفنان فإن إبداعه حتما سيعرض على المتلقي، بمعنى أن تحولات المتلقي تعدّ عــاملاً تابعاً للتحولات الفنية ، وتحولات فلسفة الفنان الحاصلة في القرن العشرين.

إن العلاقة بين التحولات الفنية بالإضافة إلى تحولات دور الفنان من جهة، والتحولات التي طرأت على متلقي الفنون من جهة أخرى هي علاقة طردية وطيدة. بمعنى أن تحولات المتلقي تشكل عــاملاً تابعاً للتحولات التي تعرضت لها الأعمال الفنية ، إضافة إلى فكر الفنان في القرن العشرين، ولطالما بقيت تلك العلاقة منذ زمن مترابطة ومتزامنة من حيث زمانها ومكانها ومراحلها المختلفة. ومن خلال البحث والتقصي والتحليل لأهم التحولات الفنية وتحولات دور الفنان، كما تم ذكرها في الفصل السابق ، يظهر ثلاث مراحل وتحولات لدور المتلقي للأعمال الفنية في القرن العشرين، وسيعرض الباحــث من خلال هذا الفصل أهم ملامح تلك المراحل ، وكيفية حدوث تلك المراحل كما ظهرت تباعاً، مــن حيث تصنيفها زمانياً؛ وذلك من خلال الوقوف والتعريج على أهم الدراسات الجمالية والنفــسية ذات العلاقة المباشرة بموضوع الدراسة. ومن الجدير بالذكر ان بوادر التحول في سيكولوجية التلقي، كانت ظاهرة منذ القدم ، أي منذ الفنون الاولى ، لكن ظهورها وتصنيفها بشكل واضح، لم يظهــر إلا مــن خلال الدراسات النقدية الحديثة والتي نبهت لها.

1- المتلقي المتفاعل :

بالرجوع إلى بدايات القرن العشرين، وتحديداً مرحلة الحداثة التشكيلية، نجـد النقلـة النوعيـة الحاصلة في خصوصية الأعمال الفنية ؛ أي انتقالها من أبعادها الاستعمالية إلى أخـرى ذاتية،ولقـد حرص الفنانون في عهد الحداثة إلى ابتكار طرائق جديدة في صياغتهم الأعمـال الفنيـة، وتـشترط الحداثة بأن العمل الفني يجب أن يكون جميلاً دون الاكتراث إلى ما تقدمه هذه الأعمال مـن معـاني ومضامين ، بمعنى الاهتمام بالشكل دون الاكتراث بالمضمون.

يطرح الناقد الفني أرنولد Arnold Berlent في مقالة له بعنوان هل للفن جمهور، وجهات نظر مختلفة لطبيعة العلاقة بين اللوحة والمتلقي؛ فوجهة نظر Combrich لا يعدّ اللوحة هدفا للمتفـرج. فهو بهذا التعبير يرى أن العمل الفني قائما لذاته ولا يهتم الفنان برضا الجمهور أو عدم رضاه تجـاه الأعمال المقدمة إليه، أما وجهة النظر الأخرى التي يطرحها أرنولد فمغزاها التأكيـد علـى حتميـة العلاقة بين اللوحة والمتلقي؛ فهو يرى أن هذه العلاقة علاقة تفاعلية؛ فحينما ينظر المتلقي إلى اللوحة فإنه يحاول أن يدركها بكل جوانبها وربطها بنوعية الأداة المستخدمة في إنتاجهـا وأسـلوب الفنـان وخبرته، بالإضافة إلى الإلمام بخلفيتها التاريخية ومحيطها الهندسي ؛ وذلك بهدف تقـديرها بالـشكل المناسب. والاعتماد المتبادل لكل من اللوحة والمتلقي على الآخر، لا يستلزم فقـط معرفـة العلاقـة الفيزيائية، بل التفاعل المتبادل أيضاً(Arnold, 1989, P. 3)، ويصنف دافيد David العلاقة بـين المتلقي والعمل الفني في أكثر من اتجاه؛ فيطرح وجهة نظر الناقد Combrich عندما يقـول " أرى اللوحة " إنه يتعامل مع هذه الرؤية كعلاقة في اتجاه واحد بين المتلقي المتفاعل ، وبين الشيء الـذي ينظر إليه. ولكن عندما يقول Steinberg " أنا أرى الصورة والصورة تراني " فهو يؤكد على علاقة متلازمة ومتبادلة بين اللوحة والمتلقي (David, 1986, P. 2).

إن انقلاب الحداثة على الماضي ، وعدم التعاقد معه في كثير من الأحيان ، جعل المتلقي يعيد حساباته وترتيباته لأجل استيعاب اللوحة، وهذا يعدّ خارج توقعات المتلقي تجاه الفن المقدم إليه. كما أن إصرار الحداثة على جعل العمل الفني جميلاً وبأساليب وتقنيات جديدة غير مألوفة من قبل، جعلت المتلقي يشعر بالارتياب والانزعاج تجاه ما يرى ؛ لأن ما يشاهده لا يعدّ جميلاً وفق معاييره السابقة، إذاً فكيف للمتلقي أن يقرأ تلك الأعمال وبأي ذائقة يتلقاها ؟ هذا الإرباك كان وصفاً لحالة المتلقي، وهذا بالتالي يقدم بل يكشف عملا فنيا جديدا لم يعهده المتلقي من قبل، ولذلك وجد المتلقي نفسه غير قادر على فهم العمل الفني ما لم يكن قد تعرف إلى بعض التفاصيل عن تاريخ الحداثة ، وعن أهم النظريات التي تناولت الفن والفنان على التوالي في مرحلة الحداثة. وفي هذا الصدد يشير سكووت Asccut إلى أن لكل عمل فني مصدر استجابة للمتلقي؛ فالعمل الفني يثير في المتلقي الناحية الفسيولوجية والسيكولوجية، وهذا يتطلب من المتلقي أن يتفاعل بكل خبراته الذهنية والعاطفية مع أداة العمل ليكون لديه موقف وتقييم جاد تجاه العمل، وهذا بالتالي يؤدي إلى تغييرات في السلوك الاجتماعي الخاص بالمتلقي. (Asccut, 2003, P. 118)، وهذا يتطلب من المتلقي أن يتفاعل مع العمل من الناحيتين: السيكولوجية والفسيولوجية.

إن من الصعوبة بمكان أن يتعايش المتلقي بخبرته تلك جمالياً مع العمل الفني بمجرد النظر إليه فقط ، بل يستلزم التعمق والبحث المتقصي في الفن ، ومعرفة الزمن الذي يمثله العمل الفني؛ فلم يعد مجرد متلق سلبي لأعمال فنية، بل يستطيع أن يتوقع هيئاتها وأساليبها مسبقاً، وبهذا الخصوص يرى Arnold Berleant أن فهم العمل الفني يتطلب من المتلقي أن يستحويه زمانياً ومكانياً بالإضافة إلى خبرة الفنان وأسلوبه في التعامل مع العمل (Arnold, 1987, P. 2). ويضيف الحمزة :عندما يقول بأن تركيز الأعمال الفنية على صورتها الشكلية بعيداً عن محتواها الأدبي، تركت أثراً واضحاً في سيكولوجية المتلقي، بحيث أصبحت في زعم الحداثة لا تتم إلا بحضور المتلقي بشكل واقعي ومباشر

أمام العمل (الحمزة، 2005). وبهذا أصبحت العلاقة بين المتلقي والأعمال الفنية ليست علاقة جمالية بحتة أو علاقة استمتاع وتأمل في حدود العرض فقط ، بل تطورت هذه العلاقة إلى علاقة جوهرية تعتمد على موقف يؤكده التفاعل بين المتلقي والعمل، ولم يعد المتلقي يكتفي بالقراءة الجمالية للوحة، بل أصبح يستلزم عليه قراءة الفكر المصاحب للعمل، خاصة بعد أن أصبح البعد الجمالي لا يقف عند الوصول إلى التأثيرات السارة والجميلة فقط في اللوحة، بل أصبح يشمل حالة من الشعور يبحث فيه المتلقي عن الفكر المصاحب للوحة. وهذا يحثه على الاكتشاف والفهم مضافاً إلى التأمل والتغير المعرفي وحب الاستطلاع ، والتوصل إلى الغموض في اللوحة وتوقع ما يقصده الفنان (Alvin,1975). إن المتلقي اليوم يختلف عن ذي قبل، فهو بالإضافة إلى بحثه عن الجمال لا يبحث عنه مؤقتاً، من خلال التأثيرات السارة والجميلة فقط، بل هو الآن يخلق نوعا من التفاعل بين جمال اللوحة وقراءة الفكر المصاحب للعمل الفني، وهذا بالتالي يدفع المتلقي إلى الاكتشاف والفهم وفك رموز وغموض العمل، وتوقع ما يقصده الفنان.

وفي دراسة لعبد المعطي لعلها واحدة من أهم الدراسات العربية الحديثة التي تناولت تحولات المتلقي، يتحدث المعطي عن دور المتلقي المتفاعل في تلقي العمل الفني الحداثي، ولتوضيح هذا الدور، يستشهد المعطي بنظرية عالم النفس الأمريكي المعاصر بول فيتز والتي تم ذكرها سابقاً. يركز فيها فيتز على أن أهم خاصية لفنون الحداثة تكمن في التقليل من أهمية الجوانب التناظرية والاهتمام أكثربالجوانب الرقمية، حيث أن الفن الحداثي يستبعد التفكير في الصور التمثيلية، ويعمد إلى التسطيح، ويُهمل دلالات العمق الفراغي المنظورية، وهذا التحول في الفن الحداثي من النظام التناظري إلى الرقمي، استلزم تحولاً جوهرياً تابعاً في دور المتلقي. إذا فعملية استقبال الأعمال الفنية الحداثية، تتطلب من المتلقي أن يُفعّل الجانب الأيسر من المخ ، أي أصبح على المتلقي التعامل مع الفن باعتباره بحثاً جاداً لإنسان جاد، لا يقتصر على الخيال والحدس، والضمنية كما هو معتاد قبل الحداثة، بل

أصبح يعتمد بالدرجة الأولى على التحليل والاستدلال والتتابع والتسلسل والتجريد والرقمية، وهذا بحدّ ذاته تفاعل غير مسبوق بالنسبة للمتلقي تجاه الأعمال الفنية (المعطي، 2005، ص224).

ويبين الفيلسوف والناقد الفني المعاصر ألفين توفلر Alvin Toffler في كتابه صدمة المستقبل، التحول الجديد الذي فرضه اكتشاف الصورة الفوتوغرافية ، واستعمالها من قبل الفنانين من خلال إضافة تقنية جديدة على الفن، هذا التطور الجديد نتج عنه منعطف مهمّ فجّر المفهوم التقليدي للرسم، إذ تحول فضاء اللوحة إلى فضاء تشكيلي تتراكب فيه الصور الفوتوغرافية والرسم ، كما هو ظاهر لدى الدادائيين، وفيما يخص المتلقي،فإنه نتج عنه تفاعلٌ مع ما يعتبره غريباً أو غرائبياً أو ما ينعت بالصدفوي واللامتوقع كما أدى كذلك إلى النظر فيما ترسخ من تقاليد وممارسات فنية، فأوقع الفنان والمتلقي على التوالي في متاهات الأسئلة المربكة للثوابت الجمالية (Alvin, 1975)، ويضيف والتر بنيامين Walter Benjamin، أن سهولة الحصول على المعلومة البصرية في زمن المستنسخات والصور الفوتوغرافية، قد يسّر على المتلقي التفاعل مع الموروث الحضاري الواسع بطريقة متحررة من قيود الماضي (Benjamin, 1938).

إن انخراط الفنان في الحداثة قد يسر له إعادة صياغة المفاهيم الجمالية، كما أدخله في مرحلة التجريب والمساءلة من قبل المتلقين والنقاد، ويحاول المبدع توليد المعنى عبر فرضيات بعيدة عن عالم الثوابت المستمد من الماضي، ويستمد طاقاته الإبداعية من تجديد الفعل التشكيلي ضمن مجال بات مفتوحا لتمازج الأنماط الفنية ، وتقليص الفروق بين التقنيات. إن سهولة الحصول على المعلومة البصرية في زمن المستنسخات والصور الفوتوغرافية قد يسّر على المتلقي التفاعل مع الموروث الحضاري الواسع بطريقة متحررة من قيود الماضي كما ذكرنا سابقاً. وبهذا الخصوص يتحدث والتر بنيامين عن تأثير التكنولوجيا في معنى الفن والجمهور، ويرى بنيامين أن الصورة الأصلية تفهم على أنها أكثر موثوقية مقارنة بالمنسوخ عنها؛ فالعمل المستنسخ يخرج من مجال الفن؛ لأنه يعتمد بالدرجة

الأولى على تفرده، عندما نستطيع الحصول على أكثر من نسخة ، فهذا يسمح لنا استقبال العمل واستهلاكه، دونما جهد وعناء، وبالتالي يصبح العمل الفني مادة للاستهلاك. ولم يعد هناك مسافة بين العمل وجمهوره ولم تعد أيضا الأعمال ترتبط بالجليل، أو المنفرد، كما ذكرناه سابقا (عبد الحميد ، 2005 ، ص242).

وفي إطار تفاعلية المتلقي، تتحدث سوزي جابلك " في النموذج الفني تكون تصوراتنا عن الحدود أو الحواجز ثابتة؛ فالإطار لا يسمح بالتواجه المرن للموقع مع المشاهد، والوظيفة الكلية هي عزل العمل من خلال وضع إطار له ، وبذلك لا يمكن لأي شيء من العالم الخارجي أن يتدخل فيه " (Gablik, 1991,P.156). قديما كان الاهتمام بإطار اللوحة هامشياً ، ولكنه حديثاً أصبح من أولويات الفنان، والعمل الفني لا يكتمل إلا بوجود الإطار، ويصبح من مكونات العمل الأساسية وقد أصبح للإطار معاني ودلالات تقدم المعنى للعمل الفني وتشكل بطاقة تعريف له، وهذا بالتالي يتطلب من المتلقي أن يسخر جميع حواسه وخبراته من أجل استيعاب العمل والتفاعل معه. وبهذا الخصوص يضيف الناقد والفيلسوف شيلبا Shilpa عندما يتحدث في أحد مقالاته، بأن التفاعل مع العمل الفني يتطلب من المتلقي أولاً أن يدرك العمل بخبرته، ومن ثم دراسة الظواهر الخارجية للعمل من حيث موقع العمل بالنسبة للفراغ الحسي داخل المعرض. أو علاقة اللوحة ومكانها ومع مكان المتلقي (Shilpa, 2004, P.187).

إن مثل هذا يمثل ثورة على مفهوم الإنجاز والاكتمال الذي يتصف به كل أثر فني وهو ما يعني أن ذاتية الفنان أضحت منفتحة لذاتية المتلقي بفعل انفتاح العمل على شتى الاحتمالات في إطار " اللعبة التشكيلية" المفترضة؛ لذلك فإن هذا النمط الفني سيتأثر حتما بتفاعل المتأثرين ، وسيحفز الفنان لمزيد البحث عن تعابير تتناغم مع طبيعة الوسيط ، وتأخذ بعين الاعتبار انفتاح العمل على جمهور عريض من المتلقين ، يتألف من المدركين لمسائل الفن والمتأثرين العابرين والمتطلعين إلى استيعاب

مقترحات الفنان ، دون أن يكون لهم بالضرورة زاد معرفي أو جمالي(فيريليو، 2001). ومن هذا المنطلق يمكن القول : إن نزوة الفنان وإرادته المتفردة ستتقلصان بحكم تفاعل المتأثر مع العمل وإسهامه في بلورة المقترح أو تغيره عبر التفاعل.

ولعل من دواعي هذا التوجه نحو التلقي الفاعل ذالك الهاجس الدائم لدى كل فنان ، وهو البحث عن إغراء المتلقي ليتواطأ في غيابه مع ما يقدمه من إنتاج فني. ولكي ينشأ هذا التواصل، فإن الفنان يتمنى أن يكون المتلقي متسلحا بآليات مفهوماتية تضاهي آلياته أو تتفهمها ، ومتمتعا بدرجة عالية من الحس الفني والجمالي ، وملمّا بتاريخ الفن؛ وذلك حتى يرقى إلى كنه العمل ويلامس مقصديته ويولد معاني في خفايا الأثر تكون غير قصدية ، أو تكون قد غابت عن المبدع . وهنا يبدأ التلقي فيسهم في تحريك المستبطن ، ويكشف طاقته الإبداعية ، ويفتح باب التأويل والتعدد (Josephine, 2006,P.3) ، وهكذا يمكن للعمل أن يكون متجددا متنوعا باختلاف المتلقين وتفاعلهم معه.

ومن الأمثلة على تفاعل المتلقي مع العمل الفني ما يعرضه دافيد عندما يبين أن النت أرت Net Art يوفر ذالك العالم البصري المعتمد على تمازج التقنيات ، وهو مهيأ للتراسل السريع بفضل السعة العالية للاتصال ADSL. وبذلك يكون تحاور المتلقي مع العمل التقديري والمتمثل في جملة من الدلالات والتعابير المنبثقة عن مجالات فنية مختلفة (صور ثابتة و متحركة, علامات تشكيلية, نصوص, أصوات وغيرها) والمتآلفة في فضاء واحد وفي حيز زمني غير محدد. وقد يذكرنا هذا التمشي نحو انفتاح العمل على التلقي الفاعل بطموح مجموعة الباوهاوس BAUHAUS في الشطر الأول من القرن العشرين لتقريب وجهات النظر وخلق شراكة بين المبدع والمتلقي أو المستهلك. كما يذكرنا بمنحوتات كالدير CALDER وبالفن الميكانيكي MECANICAL ART وبالفن الجماهيري POP ART (David, 2005,P. 32). لقد سعت جميع هذه الحركات الفنية إلى تنزيل العمل الفني

إلى درجة التفاعل المادي عبر اللمس والتحريك والتجريب وإلى التوظيف الاستهلاكي في بعض الأحيان.

2- المتلقي المشارك

في منتصف القرن العشرين تعرض المتلقي إلى فيض جديد من الأعمال الفنية، المستحدثة في بنيتها وتراكيبها، واستهدفته في المقام الأول، وذلك بهدف التأثير على حواسه وقدراته العقلية، والمعرفية، والنفسية، والمهارية. ومن الملاحظ أن هذه الأعمال كانت موجهة إلى الجمهور بشكل عام دونما تحديد متلق معين. ومن هذه الفنون ، أعمال فن الخداع البصري OP.Art والفن الحركي Kientic Art تلك التي اعتمدت في بنائها على التطبيقات التكنولوجية. ويظهر الهدف الأساسي من وراء تلك الأعمال، دفع المتلقي إلى المشاركة في العرض الفني (عبد المعطي ، 2005 ، ص224). ويقول الفيلسوف المصري المعاصر صلاح قنصوة في كتابه في فلسفة الفن" لقد كان دور المتلقي قبل الحداثة، مستقبلاً سلبياً ومندمجاً متوحداً مع العمل الفني، وأصبح لديها متأملاً مشاركاً في العمل الفني"، ويتضح ذلك من خلال ما أكدته الحداثة على رفضها لدور الفن كعاكس، أو مسجل أو مترجم لنظام خالد ثابت مطلق، بمعنى أن الفن ليس محاكاة او تمثيلا للواقع. بل إن الحداثة تقدم موقفا جديدا في الفن، وصيغة جديدة برؤية جديدة من قبل الفنان، وتحتاج هذه الرؤية الجديدة من قبل الفنان إلى متلقي جديد ذو خصائص معينة اهمها المرونة لمسايرة الفنان. ولا بد إلى لفت النظر إلى أن ما يواجه المتلقي هو وجود جديد (قنصوة ، 2005 ، ص 75).

لقد أنتج كثير من الفنانين أعمالاً فنية بهدف جعل المتلقي شريكاً في العرض والإبداع الفني ، فمن هؤلاء جماعة البحث في الفن المرئي والتي تكونت في باريس عام ،1960. وكان من أهم أهدافها الاستحواذ على المتلقي نفسياً، وكذلك جماعة الاتجاه الجديد التي تكونت في عام 1961 التي يتمثل غرضها الأساسي إشراك المتلقي في أكمال العمل الفني (عبد المعطي ، 2005 ، ص224). لقد

كانت الصفة السائدة لفن الماضي، الرغبة في تحويل رسالة معرّفة إلى المتلقي، لكن الفن اليوم أصبح مفهوما معلنا بإطار بصري حديث حقيقي. وبخصوص هذا الفن، يقول سكووت Asccut " يهتم الفن اليوم بأن يثير أحداثا وينشئ مفاهيم للوجود ، كما أن الرؤيا الفنية تحولت من المجال الموضوعي إلى المجال السلوكي. ووظيفتها أصبحت أقل وصفاً وأكثر هدفاً ".

وعلى الرغم من أن قنوات الاتصال بقيت بصرية ، إلا أن الفن الحديث يستوجب على المتلقي بأن يكون لديه مصطلح أعمق من مجرد بصري (Asccut, 2003, P.110)، ويفترض هنا الباحث بأن هدف الرؤيا ليست فقط بصرياً وإنما بمعنى أعمق هو سلوكي، وفي هذا الخصوص يضيف سكووت بأن تحول الفن من بصري إلى سلوكي، غمس كلا من الفنان والعمل الفني والمتلقي على سواء في سياق سلوكي. بحيث أصبحت الأعمال الفنية تدعو المتلقي إلى الانخراط في خبرة ابتكار العمل فيزيائياً، وعاطفياً، وذهنياً (Asccut, 2003, P.110).

وبخصوص المشاركة يتحدث سكووت بأن الفنان والعمل الفني والمتلقي كلهم مشاركون في مجال سلوكي أعمق، بمعنى أن المتلقي يشارك مشاركة فعالة في العمل والإبداع ؛ فالمتلقي لديه الفرصة في المشاركة في كل مستويات الخبرة، الفيزيائية، العاطفية، والذهنية. ومن هنا ينشأ تأثير انعكاسي بحيث أن هذا التطور في العمل الفني أو الخبرة الفنية، يتم السيطرة عليه من قبل المشاركة الفعالة للمتلقي. وبما أن هذه العملية ذات نهاية مفتوحة، فإن المتلقي الآن يشارك في عملية صنع القرار (المصدر السابق، ص111).

ومن الاتجاهات الفنية المعاصرة التي تتبنى هذا الموقف فن الحدث، Happening Art، الذي ظهر في أمريكا أوائل الستينات، ومن خلال هذا الفن يسعى الفنان إلى إدماج المتلقي بالعمل الفني. إن إشراك المتلقي بفاعلية في إنتاج الصور التشكيلية، يعدّ شيئا جوهريا ومهما في هذا النوع من الفن.

كما أن فلسفة هذا الفن تعتمد على أن ما يكسب العمل الفني أهميته هو إدراكه، بمعنى أن تأمل المتلقي يزيد من أهمية العمل الفني وقيمته المكانية والزمانية (أمهز، 1996).

ومثال ذلك الفنان الأمريكي بروس نيومان Bruce Nouman إذ قام بإنشاء غرفة في قاعة عرض في لوس أنجلوس، لها خمسة ممرات مختلفة الاتساع : ثلاثة منها ضيقة لا يمكن دخولها ، ويكفي للمتلقي أن يراها عن بعد، وفي نهاية أحد الممرات التي يمكن للمتلقي دخولها، يوجد منظاران فوق بعضهما، أحدهما يظهر غرفة فارغة مصورة على فيديو، أما الأخر فيظهر دائرة مغلقة تعرض صورة المشاهد وتراقبه أثناء محاولته دخول أحد الممرات الضيقة، غير أن الصورة تصغر وتبتعد كلما اقترب منها المشاهد. ذلك يعطي انطباعا ويوحي للمشاهد بابتعاده عن نفسه، وتشعره بفراقه لذاته فيصاب بحالة من الذهول والغربة داخل المكان، ليتبعه إحساسه هذا كلما مضى داخل الممر.

لقد خلق نيومان نوعية جديدة من الفن، ويعلق على ذلك الناقد الألماني بيتر هوفمايستر Peter Hoffmeister في مقالة له بعنوان رعاية الفنون والتطورات المعاصرة : بأن التناقض هو المعلم الجوهري في الفن المعاصر، فإذا أحس الإنسان العادي بانزعاج من وراء تأمل عمل فني ما، فإن هذا يعني أنه جيد، وإذا أستنكر فإن هذا يعني أنه عمل عظيم (أمهز، 1996.

ويعدّ الفن المفاهيمي من أولى المدارس وأهمها الذي تعامل مع المتلقي في ذلك النوع من العلاقة، وفلسفة هذا الفن تقوم على مشاركة المتلقي العمل، وذلك من خلال توقعات المتلقي لجماليات العمل عندما يدخل فضاء المعرض، ومثال ذلك عمل الفنان جوزيف كوست Joseph Kosuth " ميل زجاجي مربع ". وقد كان المعنى الذي أراد أن يقدمه الفنان : أن النظر إلى الصورة يعد المعنى نفسه تماماً عندما يقرأ كلمات مطبوعة على الصورة، وأن اللغة والصورة يصطفان بشكل مثالي في أسلوب يضعفان من الانقسام بين جسم العمل وفكرته. وهذا بالتالي يثير أعصاب المتلقي ويرعبه، عندما لا

يجد ما يتمسك به. هو لم يعط المتلقي أي منفعة من خلال الإطار الأبيض؛ لذا كان المطلــوب مــن المتلقي، بأن يشارك بشكل تفاعلي مع العمل الذي هو بصدده (Kate, 2007, P. 7).

ويمكن القول أن الفنان في الماضي لعب دورا في تمثيل ظروف الناس بإبداعاته ؛ وذلك لكــسب المال، وقديما كان المتلقي محكوماً بما يقدمه الفنان، بينما الفن اليوم لم يعد كذلك، بحيث أصبح العمل وتطوره لا يمكن التنبؤ به إلا بالاعتماد على مشاركة المتلقي. وبهذا يتحدث سسكووت Ascutt بــأن المتلقي كان في الماضي سلبياً في التلقي ... أما اليوم فقد أضحى الفن عاملا حاسما بــالتغيير يهــز كيان الإنسان كلياً، وهو بذلك ساعد على مشاركة المتلقي من خلال أنماط السلوك والفكر والعاطفــة التي لا يمكن التنبؤ بها (Ascutt, 2003, P.113).

وتؤكد سوزي جابلك Suzi Gablik بأن مهمة استخراج العمل الفني وقراءة المعنـــى فيــه ، لا يتمان إلا بمشاركة المتلقي والمبدع ؛ بمعنى أن المعنى ليس في المرئي ولا في الرائــي ولكنــه فــي العلاقة بينهما (Gablik, 1991, P.151)، ويؤكد الحمزة "لقد أصبح المتلقي مشاركاً أو متعاونــاً ويرتبط مع المبدع في استخراج المعنى في الفن، وفي هذه العملية يصبح الفن ناجحاً فقط عندما يتيح التلقي الناقد من قبل المشاهد " (الحمزة، 2005، ص843). ويعود ويؤكد سكووت على المشاركة الفعالة للمتلقي، عندما يبين بأن الأعمال الفنية لا يمكن أن يكون فيها تنوع إلا بمشاركة متعمقة من قبل المتلقي (Ascutt, 2003, P. 112).

يتضح مما سبق ظهور تحول جديد في دور المتلقي ، يجعله شريكاً في العرض والإبداع الفني، هذا الدور الجديد يراه إيتان سوريو Etan من خلال طريقتين أساسيتين من المشاركة : وهما المــشاركة الإجبارية والمشاركة الاختيارية؛ ففي المشاركة الأولى وبمجرد دخول المتلقي للمعرض ووقوفه أمام الأعمال الفنية، خصوصاً تلك التي تنتمي إلى فن الخداع البصري الذي يعتمد على خداع حاسة البصر لدى المتلقي، وجد المتلقي نفسه شريكاً في العرض الفني، فقصدية الفنان من تداخل مكونـــات العمــل

الفني وتقلصها ، وامتدادها حيناً وتقابلها حيناً أخر، وتقاربها وتباعدها في حين واحد_ جعل من عملية الإدراك لدى المتلقي في تقلب دائم ومستمر، وهذا يؤثر في شبكية العين لديه، فيدرك الثابت متحركا أو العكس، أو القريب بعيداً وهكذا. وبهذا يشارك المتلقي بحواسه النفسية والفسيولوجية ؛ من أجل إدراك العمل الذي أمامه (إيتان، 1982).

ومن الأمثلة على ذلك أعمال الفنان روبرت راشنبرغ Raushenberg في الخمسينيات من القرن العشرين، الذي قدم مجموعة من اللوحات البيضاء الخالية، وكانت الصورة الوحيدة الظاهرة هي خيال المتلقي على اللوحة التي لا تكتمل إلا بوجوده (Josephine, 2006, P.5)، وهناك أعمال مايكل أنغلو أيضا الذي وضع صورا فوتوغرافية شفافة ، وقام بتثبيتها على أسطح المرايا، وبهذه الحركة يرى المتلقي صورته مع الصور الفوتوغرافية ، وبهذا يكتمل العمل الفني. * انظر الى ملاحق الصور ص82 ، صورة رقم 4.

أما النوع الثاني فهو المشاركة الاختيارية، إنها نوع من التعامل مع أعمال فنية لا يكتمل بناؤها ولا تؤدي غرضها إلا بوجود المتلقي ؛ ليقوم بإعادة صياغة مكوناتها وإعادة تركيبها من جديد. وعلى الرغم من أن مشاركة المتلقي هنا اختيارية، إلا أنها في النهاية معدة خصيصاً وبطريقة قادرة على استدعاء المتلقي. فلربما هي بالمقام الأول أعمال تختبر ذكاء المتلقي وقدراته العقلية، أو تمثل نوعا من المشاركة الاجتماعية (المعطي، 2005، ص224).

ومن الأمثلة على ذلك عمل الفنان جوليو ليبارك Lebarck (صرع أرباب السلطة) ويتكون من مجموعة من أكياس التدريب الخاصة بالملاكمة، ملصق عليها صور لبعض شخصيات السلطة في العهد الحديث، وهذه الأكياس مثبتة على الأرض، بحيث تتمايل ولا تسقط ، ويقدم هنا الفنان دعوة المتلقي كي يضرب رمز السلطة الذي يقع عليه اختياره ويلاكمه (أمهز، 1996). فهنا دعوة الفنان دعوة اختيارية ، يستطيع من خلالها المتلقي أن يختار ما يشاء وما يريد.

مما سبق نجد أن المتلقي أصبح عنصراً مؤثراً وأساسياً، ليس فقط في عملية الاستقبال، ولكن في محاولة التأثير في بنائية العمل الفني نفسه، بحيث أصبحت العملية تبادلية لكل من الفنان وشريكه المتلقي.

ومثال على العمل الفني المركب (Installation Art) الذي يتوحد فيه مكان المتلقي مع مكان الفن، وهنا يتم التأكيد على وجود صلة جديدة من المتلقي صلة لم تعد تأملية فقط، بل تزج بالمشاهد كي يكون عنصراً فاعلاً، وذلك من خلال حضوره الجسدي. ويبين عبد المعطي أن الأعمال التي تتطلب من المتلقي أن يكون شريكاً في العرض الفني_ سواء أكانت تلك المشاركة إجبارية أم اختيارية – فهذا يدلل على أن تلك الأعمال ليست شيئاً منفصلاً أومغلقاً، بل تجعل من المتلقي أكثر وعياً وتفاعلاً مع بيئته ونفسه، لأنها بالمقام الأساسي لم تهتم بمادة العمل، ولكنها تحولت لإثارة حوائجه النفسية والعضوية (عبد المعطي، 2005، ص229)، وبالتالي استحوذت تلك الأعمال على مشاركة المتلقي في العرض والإبداع الفني، مع العلم أن تلك الأعمال لا تكتمل إلا بتلك المشاركة.

إن إدراج الأعمال الفنية في شبكة الإنترنت ، قد دعم نظرية جمال التواصل التي دعا إليها أبرز رواد الفن الرقمي فراد فوراست Fred FOREST، وهي امتداد للفن السوسيولوجي الذي تأسس منذ أواخر الستينيات على مبدأ إشراك الجمهور؛ بتلقيه الفاعل للعمل المنصّب بطريقة تحفز إلى المشاركة و التحاور، مع ما يطرحه الفن من تساؤلات تتعلق بالمجتمع الحديث. وفي هذا الخصوص يعدّ الإنترنت الفضاء المثال لتحاور المتلقي بالعمل الفني؛ إذ يوفر إمكانية التواصل في أمكنة مختلفة . لقد مكنت تقنية التراسل E. mail من التقاء مجموعة من الفنانين لبناء عمل واحد عبر التراسل، ويكون بذلك جوهر العمل ناتجا عن ترتيب أولي لمفردات تشكيلية ، ثم إرسالها إلى مبدعين في بقاع مختلفة في العالم ؛ لتعود بعد تدخلات وتعديلات أو تغييرات جذرية، و تحوّل المتلقي من المشاهدة والانبهار أو عدم تذوق العمل الفني إلى المشاركة الفاعلة باستخدامه المقترحات المبرمجة من قبل المبدع.

وعلى هذا الأساس فإن العمل التفاعلي يحمل في طياته إمكانات مفتوحة تتشكل حسب تدخل المتلقـــي، ووفق ما وقعت برمجته (Shilpa, 2004, P. 6).

3- المتلقي (المبدع المساعد) :

إن تحول المتلقي إلى هذا الدور، إنما هو امتداد لدور المتلقي المشارك الذي تحدثنا عنه آنفـاً. ويمكن القول أن دور المتلقي المساعد آخذ بالتكون والظهور، مع ظهور الوسيط الإلكتروني المتمثـل بتكنولوجيا المعلومات، التي أصبحت تستحوذ على بنائية وملامح العمل الفني. لقد طرحت تكنولوجيا المعلومات فرصة ذهبية أمام المتلقي، يستطيع من خلالها تقوية علاقته مع العمل والنفاذ إلى أعماقه ، والإسهام في تجديده وربما في صنعه.

لقد أعطت تكنولوجيا المعلومات المتلقي _ من خلال الوسيط الإلكتروني_ فرصة التحكم في العمل الإبداعي؛ وذلك كأن يغير في الألوان أو يعدل في نسب الأشكال، حتى وصل إلى مزج أنساق الفنون، من التراث الفني، وعبر الثقافات والحضارات. كما وصلت بعـض المحـاولات الإلكترونيـة إلـى استخلاص خصائص الفنان وأسلوبه من داخل لوحاته ومن ثم برمجتها، بحيث يمكن إنتـاج أعمـال تشكيلية أخرى على نسق العمل الفني تحاكي الأسلوب نفسه (إيتان، 1985)، كما نجحت تكنولوجيا المعلومات، من خلال عمليات الفن الرقمي وتحويل أنساق الفنون إلى سلاسل رقمية مصحوبة بوسائل آلية يمكن لأي متلق استخدامها بسهولة (عبد المعطي، 2005، ص229).

لقد أتاحت تكنولوجيا المعلومات من خلال الوسيط الإلكتروني مجموعة من البرمجيات والـنظم التي جعلت المتلقي يقوم بدور المبدع المساعد، ومن أهم التقنيات التي حولت دور المتلقي إلـى دور المبدع المساعد، تقنية (Hyper Interaction within Physical Space (HIPS والتي تعنـي " التفاعل المفرط في الفراغ الفيزيائي أو الحسي "، هذا النظام قدمته حديثاً جداً تكنولوجيا المعلومـات ، من خلال نظام يقوم بأخذ الزائر في جولة داخل المتحف (Shilpa, 2004, P. 3).

لم يكن لهذه التقنية الجديدة تأثير في العمل الفني بقدر ما لها تأثير في دور المتلقي في مشاهدة العمل الفني. ويبين شيلبا في حديثه عن هذا النظام بأنه يمكن دخوله من قبل المستخدم ، بغض النظر عن موقعه الحسي في المتحف. وقد تم تصميمه بشكل محدد لإغناء خبرة المستخدم في الفراغ الحسي، وأنه، أي النظام ، يصنف المتلقي بالموجه الذي يتم توجيهه من قبل نظام HIPS ، والذي يزود المتلقي بالمعلومات التي يحتاجها عن المعرض. ويمكن للمتلقي أيضاً أن يطلب معلومات عن معارض محددة تكون مخزنة آلياً في النظام، ويستطيع المتلقي بأن يطلب معلومات عن لوحة من داخل المعرض من خلال الالتفات إلى اللوحة المطلوبة؛ فيقوم النظام آلياً بتقديم سرد كامل من المعلومات التي تهم المتلقي عن اللوحة، وإذا ابتعد المتلقي عن اللوحة، يتوقف النظام عن بث المعلومات (المصدر السابق).

ويمضي شيلبا في الحديث عن دور المتلقي المساعد عندما يشرح ويفسر لنا ماذا يحصل عندما يقف المتلقي أمام عمل فني ما ، وفهمه من خلال النظام الإلكتروني الذي يقدم له سيلا من المعلومات، ويضرب مثالاً على ذلك عندما يفترض أن مشاهدا ما يتجول في معرض انطباعي، ويقف أمام إحدى لوحات مانيت، فإن النظام يقدم معلومات وافية عن اللوحة؛ عن الانطباعية، عن حياة مانيت ، عن التقنية المستخدمة في الرسم الانطباعي، وعن دور الضوء في اللوحة، وبمجرد إفشاء المعلومات، يمكن للمتلقي آنذاك إعطاء رأيه باللوحة، وقد يتضمن ذلك ما يعتقده المتلقي أو يشعر به.

كل هذه الانعكاسات التي يقدمها المتلقي تجاه العمل وخصوصاً عندما ينتقل إلى معرض آخر في المتحف نفسه ، يحوي أعمالاً لمرحلة فنية أخرى ، هي بدورها تجعل المتلقي مراقبا من الفنان (المصدر نفسه). لقد أضحت المهمة تبادلية في العملية الفنية، إذ أصبح الفنان هو الذي ينتظر ردة فعل المتلقي ، ويراقب تصرفاته وقراءة مشاعره أثناء النظر إلى العمل ، وليس المتلقي الذي كان في

السابق هو الذي ينتظر العمل ويستقبله ، ويستطيع من خلال العمل قراءة مشاعر الفنان وانعكاساته على اللوحة.

ومن أهم الآفاق التي حولت دور المتلقي إلى المبدع المساعد أسلوب الواقع الافتراضي، الذي قدمته حديثاً تكنولوجيا المعلومات، من خلال نظام معقد يتكون من برنامج خاص لتغذية الكمبيوتر، وقلنسوة بها نظارة وقفازان وحلة كاملة يلبسها المشاهد، وكلها مجهزة إلكترونياً، ومتصلة بجهاز الكمبيوتر، وبتشغيل هذا النظام يجد المشاهد نفسه يتجول داخل المتحف، ويدخل جميع غرف العرض، وينظر إلى الأعمال ويقترب منها ويلمسها بيديه. ويوفر هذا النظام للمتلقي الوقت والجهد في زيارة أهم المعارض ولأهم الفنانين.والمتلقي من خلال هذا النظام، يستطيع أن يعيش عالماً يحاكي الواقع إلى حد قريب، فمن خلال النظام مثلاً يستطيع المتلقي أن يتجول داخل لوحة آنسات أفنيون ويحرك في شخصياتها وربما حذفها أو تعديلها (إيتان، 1982).

يرى الباحثون في تقنية HIPS أنها تصنف المتلقي على أنه مستخدم، وبالتالي تحول المتلقي من مجرد زائر عادي إلى مستخدم محدد ، يستطيع من خلال هذه التقنية الإبحار في أعماق المعرض واستقبال المعلومات القادمة إليه، ويخرج بشعور من الرضا لأنه استطاع أن يتعرف على محتويات المعرض وعلى اللوحات المعروضة والمعلومات المفصلة عنها ، لعل هذه المعلومات تساعد المتلقي في أن يقيّم الفن (Shilpa, 2004, P.184). ويرى الناقد والفيلسوف أرنهايم بأن تكنولوجيا HIPS تقدم خدمة جليلة للمتلقي؛ فهي توفر الجهد والوقت لديه في معرفة العمل الفني، ويبين أرنهايم بأن العمل الفني أصبح سهلاً من خلال هذه التقنية ، لأن الشرح الصوتي عن اللوحة، يوفر للمتلقي معلومات صحيحة ومبسطة وبأقل زمن ممكن، وهذا ييسر للمتلقي اختيار العمل الذي يريده ويسمع ما يريد، ويتجاهل ما لا يرضيه، وبذلك يكون غير محكوم بما يقدمه له الفنان؛ لأنه يستطيع أن يختار

المعرض واللوحة والأسلوب الذي يرضيه، وهذا بالتالي يدخل المتلقي ليحل محل الفنان في اختيـار الأسلوب والمدرسة الفنية ، وحجم العمل وزمان عرضه (Arnheim,1972,P.298).

ويتناول بيرنسون Bernson هذه التقنية أحد أهم النقاد المعاصرين، ويبين أنها تتـيح الفرصـة للمتلقي أن يكتشف ليس فقط محتويات العمل ومقاصده، بل يكشف رد فعل ميكانيكي يبذله المتلقي أثناء قراءته للعمل (Bernson, 1974, P.18). وفي موضوع تحول دور المتلقي إلى المبدع المساعد، يبين الناقد Lindsay في إحدى مقالاته التحول المهم الذي حدث في فهم الفن المعاصر، والذي يتمثل في تحول الفنان من عرض أعماله في المتحف، إلى العرض في الفراغ خارج دور العـرض. ففـي الستينات من القرن العشرين، اعتبرت المتاحف بأنها أماكن مملة، كما أن عرض الأعمال فيها أفقدها حتى المعنى (Lindsay, 2005, P.30).

ومن التحولات المهمة التي ظهرت في عرض الفن المعاصر، ظهور دور الإشراف على الفـن، إذ لم يكن ذا أهمية قبل الفن المعاصر، وفي هذا الوقت بدأ الفراغ يحل محـل المعـرض ؛ لتجنـب مضامين البيئة الإعلامية أو المؤسسة، و لتجنيب ارتباط العمل بالسلعة. ومن أهم التغييـرات التـي ظهرت في هذه المرحلة، التأكيد على تنظيم العمل أكثر من الهدف النهائي، ليدخل الجمهور في هـذا التنظيم الذي يهدف ويعني أن خبرة المتلقي لم تكن فقط بالنظر إلى العمل، بل تـدخل فـي التجربـة العملية أيضاً ؛ وذلك باستخراج الفن من المؤسسات وعرضه في الفراغ ، وأن المتلقي يمكنه تجربـة العمل الفني في بيئة أكثر أريحية، وذلك يدل على أن الفن يمكن تجربته في بيئة أوسـع فـي الحيـاة (Lindsay, 2005, P.30). إن دخول المتلقي طوعاً في تجربة العمل، قد يسر له دورا جديدا تعدى المتلقي، ويتمثل في الإبداع ومشاركة الفنان العمل.

الفصل الرابع

النتائج والتوصيات

النتائج

- يعدّ الفن التشكيلي من أكثر الفنون الجميلة تعبيراً عن تحولات القرن العشرين.
- على الرغم من التطور الذي طرأ على فن القرن العشرين من حيث تقنياته وأساليبه، إلا أنه ظل وفياً للمعايير الجمالية الموروثة عن السابق.
- لقد شهد الفن في القرن العشرين تحولاً جذرياً تحت تأثير أجواء الثورة العلمية والتكنولوجية، كما شهد الكثير من التحولات والتغيرات على صعيدي الشكل والمضمون.
- ظهور اتجاهين في مسيرة الفنون في القرن العشرين: الفن الحديث، والفن ما بعد الحديث أو الفن المعاصر، وقد نتج عنهما العديد من المدارس من أهمها: التكعيبية والدادية والسريالية، والمدرسة المفاهيمية والمدرسة التركيبية.
- إن تحولات الفن كانت تسبقها دائماً تحولات في رؤى الفنان وتوجهاته الفلسفية والفكرية، ثم تتبعها تحولات الفن، فتحولات المتلقي، وهذا يؤكد بأن تحولات المتلقي تعدّ متغيراً تابعاً.
- إن دور المتلقي في القرن العشرين قد مرّ بثلاث مراحل من التحولات الجوهرية على مستوى تلقي الأعمال الفنية هي : المتلقي المتفاعل، والمتلقي المشارك، والمتلقي المبدع المساعد.

الاستنتاجات والتوصيات

- يوصي الباحث بإجراء المزيد من الدراسات التي تتناول موضوع البحث وهو تحولات دور متلقي الفنون التشكيلية في القرن العشرين. فلم تأخذ هذه التحـــولات حقهـــا مـــن الأبحـــاث والدراسات، وبخاصة العربية منها.
- كما يوصي الباحث بتناول اتجاهات ما بعد الحداثة في الفن ، وهي متعددة مثـل: فـن الأداء الجسدي ، وفن التشكيل في الفراغ ، وفن الفيديو، كونها اتجاهات فنية جديدة مـستقلة بـذاتها وبفلسفتها ، ولا يمكن دراستها بشكل تفصيلي من خلال هذه الدراسة، ولكنهـا بحاجـة إلـى دراسات وأبحاث فنية مستقلة بذاتها.
- تشجيع الباحثين العرب بضرورة التوجه نحو البحث في مجالات الفنون المعاصرة.
- ضرورة التوجه نحو عمل دراسة ميدانية جديدة، ترصد مراحل التحولات التي يتعرض لهـا المتلقي العربي تجاه ما يقدم له من فنون معاصرة.
- التفكير بشكل جدي لعمل مشروع دراسة للترجمة من اللغات المختلفة إلـى اللغـة العربيـة، والتركيز على كتب الفنون وبخاصة المعاصرة منها.
- ضرورة التوجه نحو توفير مصادر ومراجع باللغة الانكليزية والعربية ؛ وذلك من أجل إثراء المكتبة العربية والمحلية في مجالات الفنون وبخاصة المعاصرة منها.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية:

أمهز ، محمود ، 1996 ، **التيارات الفنية المعاصرة** ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت .

الأغا ، وسماء ، 2007 ، **الواقعية التجريدية في الفن** ، بيروت ، المؤسسة العربية للنشر.

بيطار ، زينات ، 1999 . **غواية الصورة** ، الدار البيضاء.

جون ، ديوي ، 1963 ، **الفن خبرة** ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية .

الحبيب ، مصدق ، 2007 ، **التكعيبية واستحقاق الريادة في الفن التشكيلي**

الحسني، عبد المنعم، 2005، " **الاثر الفني بين الفنان والمتلقي** "، مجلة التشكيلي.

الحمزة ، خالد ، 2004 ، **مراجعة كتاب هذا هو الفن الحديث** ، عالم الفكر ، العدد 2 ، المجلد ، 33 .

الحمزة ، خالد ، 2005 ، **طبيعة العمل الفني ودوره الاجتماعي في العصر الالكتروني** ، أبحاث اليرموك ، جامعة اليرموك .

حنورة , مصرى ، 2000 **علم نفس الفن وتربية الموهبة**, القاهرة: دار غريب,ص:108 .

حنورة ، مصري ، 1985 ، **سيكولوجية التذوق الفني** ، دار المعارف ، القاهرة .

ريد ، هربرت ، 1975 ، **تربية الذوق الجمالي** ، ترجمة يوسف مخائيل ، دار النهضة العربية ، القاهرة .

ريد ، هربرت ، **الفن الآن** ، 2001 ، ترجمة فاضل كمال ، دار الثقافة والاعلام ، الشارقة . ريد ، هربرت ، 1986 ، **حاضر الفن** ، ترجمة سمير علي ، بغداد .

زكريا ، إبراهيم ، 1970، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص29 .

سوريو ، إيتان ، 1982 ، **الجمالية عبر العصور** ، ترجمة ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت .

صادق ، محمود ، 1992 ، **التربية الفنية** ، جامعة القدس المفتوحة.

عبد الحميد ، شاكر ، 2001 ، **التفضيل الجمالي** ، عالم المعرفة ، العدد 267 ، الكويت.

عبد الحميد ، شاكر ، 2005 ، **عصر الصورة** ، الكويت ، عالم المعرفة .

عبد العاطي، محمود، 2005،" **تحولات دور المشاهد للفنون التشكيلية** "، مجلة عالم الفكر، المجلد33، العدد4.

فراج ، عفاف ، 1999 ، **سيكولوجية التذوق الفني** ، مكتبة الأنغلو المصرية ، القاهرة .

فيريليو ، بول ، 2001 ، **ماكينة الإبصار** ، ترجمة حسان عباس ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق.

قزاز، طارق بكر، 2003، " **مقومات الحكم الجمالي في الفنون التشكيلية** "، مجلة التشكيلي، الحوار المتمدن ، العدد 1942.

قنصوة ، صلاح ، 2005 ، **نظريتي في فلسفة الفن** ، القاهرة .

لانجر ، سوزان ، 1986 ، **فلسفة الفن** ، ترجمة راضي حكيم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد

لوسي سميث ، إدوارد : 1997 ، **الحركات الفنية منذ 1945** ، ترجمة : أشرف رفيق عفيفي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة .

مطر ، أميرة ، 1985، **فلسفة الجمال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

مطر ، أميرة ،1989 ، **مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن** ، دار المعارف، القاهرة .

مولر ، جوزيف ، 1988. **الفن في القرن العشرين** ، دار طلاس ، دمشق.

نوبلر، ناثان ، 1992، **حوار الرؤية**، ترجمة : فخري خليل، المؤسسة العربية الدراسات والنشر، بيروت .

References

Arnheim, R. 1986 . **New essays on the psychology of art**. University of . California Press.

Arnheim, R. 1988. **The power of the centre**. University of California Press.

Arnheim, R. 1996 . **The split and the structure**. University of California Press.

Arnheim, R. 1966 . **Taward apsycology of art**. University of California Press.

Arnheim, Rudolf . 1969 . **Visual thinking.** Faber and Faber, London.

Arnold , Berleant . 1987. **Does art have a Spectator ?** . The journal of Aesthetics and art Criticism . V. 45 .

Arthur , Danto . 1999. **Philosophizing Art** . University of California Press.

Ascott , Roy. 2003. **Telematic Emmbrace, Visionary Theories of art , technology, and consciousness** . University of California Press.

Berlyne D.E. 1974 , **Studies in The Experimental Aesthetics,**

Cyril , Burt . 1967 :**The Psychological Aspects of Aesthec education** , vol . 20 .no 3 , march.

David , Carrier . 1986. **Art and its Spectators** . The journal of Aesthetics and art Criticism .

Gablik , Suzi . 1991 . **The Reenchantment of art** , new york .

Heidegger , M .1953. The question concerning technology lodon . http://links. Jstor .org.

Kate , Martens . 2007 . **Conceptual Art and Contemporary Audience** . Phaidon Press . New York .

Lindsay , Hughes. 2005. **Do we need spaces for exhibiting contemporary art** ? V. 4 . N . 1 . Journal of visual art Practice .

Mattic , Paul . **Aesthetic and Anti Aesthetics in the visual arts** .5/10/2008

Shilpa , Venkachalam. 2004 . **Techonology and the Contemplation of art** . V. 3 . N . 3 . Journal of visual art Practice .

Solso , R. L. 2003. **The psychology of art the evolution of the conscious brain** . Cambrige MA : MIT Press.

Toffler , Alvin . 1970 . **future shock** , Random House , new york . Hemisphere Publishing Washington .

Sarana 2007 www.blurtit.com/Arts_Literature/Installation_Art. /

Baron Carlos, 1999, **Modern and Modernism**, Definition of Webster.

Bishop, Claire, 2005. **Instullation art acritical history**, London.

Joe bear, Apr 22 2005, **Modernism and Postmodernism in Art**, Journal of the Art American.

Linda Klein, 2007. **Postmodern Art and Art Therapy**, Journal of the Art American Art Therapy.

Mac Gregor,1992. **Post modernism, art educators**, and art education. Indian University (ERIC)

.Massachusetts Review. "College of the Atlantic

Melvin, Rader, 1976, **Art and hyuman values**, new jersey.

Ruhl Steve , 1997. **Responding to mother tongue..**

Shelley, Esaak, 2004, **Modern Art or Contemporary Art What's the difference?**, July 10 Art history.

Parrot, 1989, **The Shifting role of Aesthetic Criteria in Architecture Criticism 1850-1915**, master thesis.

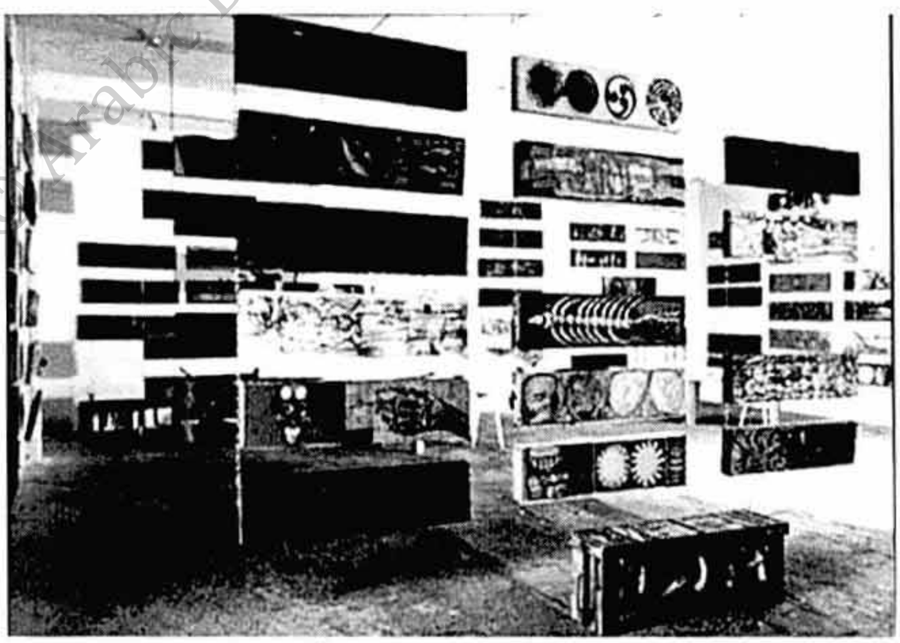
Suzanne, Stephen, 2003, **Responding aesthetics to Paul groub plates**, Ebesco, master thesis .

Zackes, Angella, 1968, **The position of the masses today at the modern art**, master thesis.

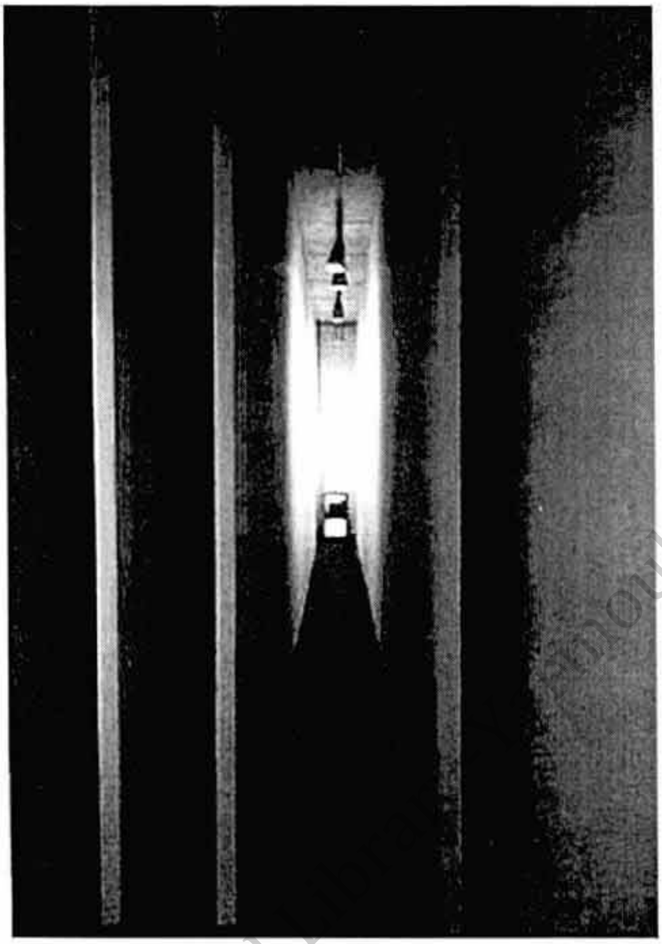
قائمة الأشكال :



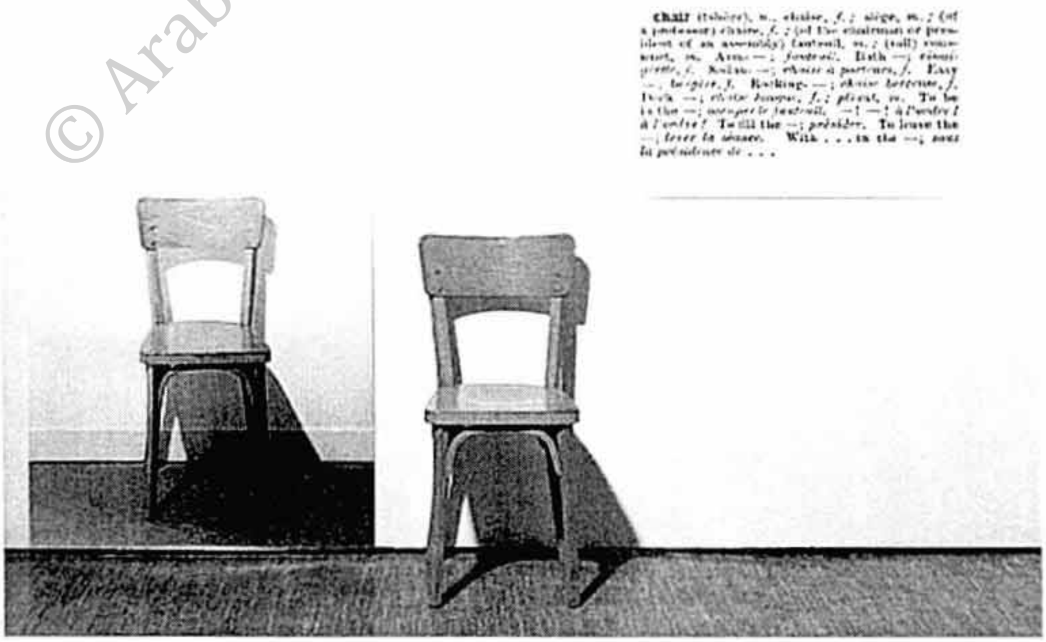
لوحة : آنسات أفنيون



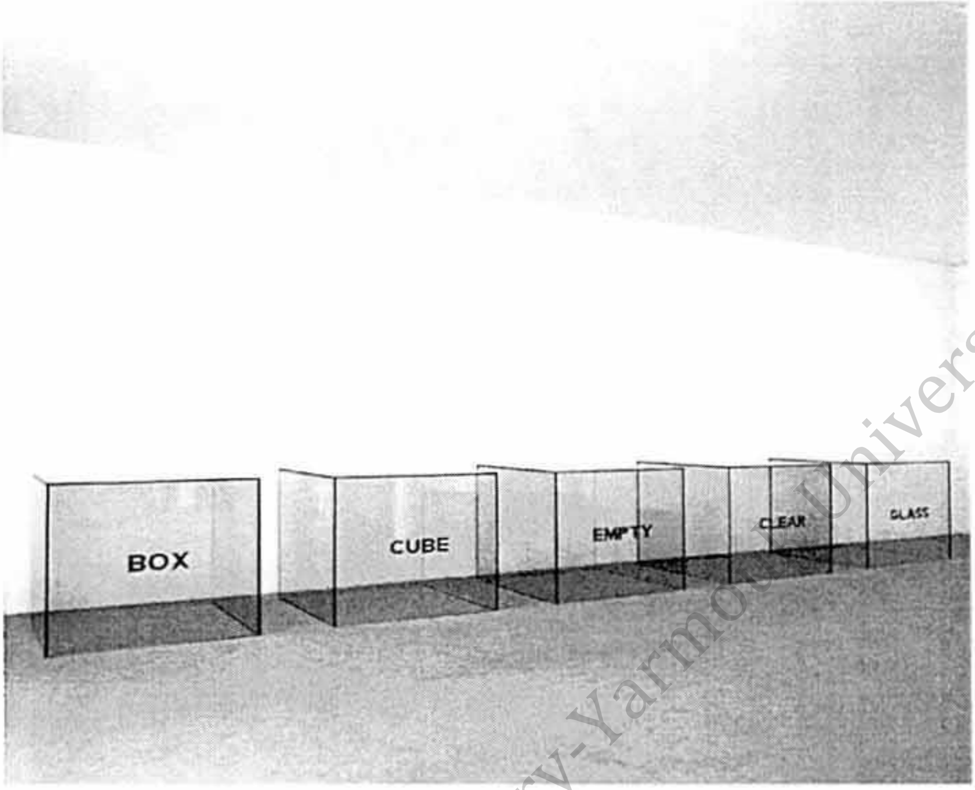
عمل تركيبي بعنوان : لسان المرأة



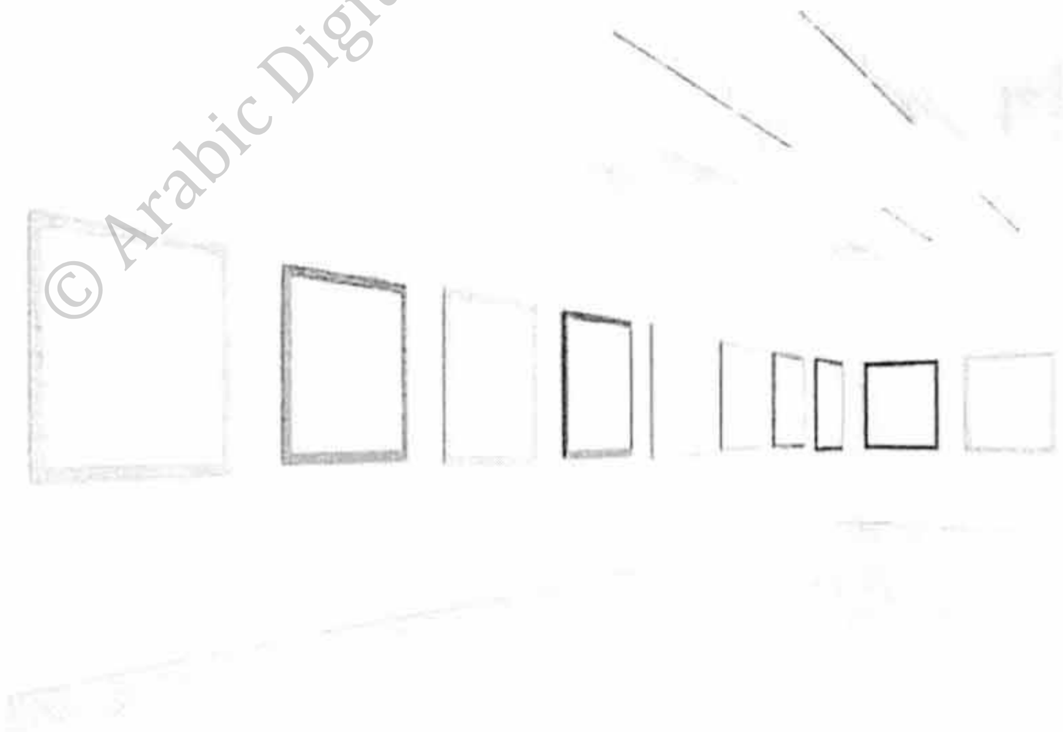
عمل تركيبي بعنوان : غرفة لها خمس ممرات



عمل تركيبي بعنوان : كرسي وثلاث كراسي



عمل تركيبي بدون بعنوان



عمل تركيبي بعنوان : لوحات بيضاء خالية

Abstract

This research discusses the changes that took place on the artworks and how it was handled and appreciated in the twentieth century, and the artist concept of it. It also points that a lot of changes affected artist and artworks has been taken on both form and concept, which affected directly on the other side (the receiver). It also discusses questions about the way that artworks are received.

There is no doubt that this development on the artists and thein concepts of art work or on the criteria and nature of the artwork in the twentieth century leaded to many changes on the receiver is concept of art. This thesis summariz three main changes classified which are: the activ receiver, the participant receiver and the creative assistance receiver. This research consists of four parts: the first presents the main outline of the research , which discusses the problem, the aims that expected to be achieve ,the researcher follow it through historical survey method in psychology and aesthetic. The other part discusses two points: the first one talks about the apparentness and appreciator and its properties. and the second one discusses the art and the artist and his cultural and philosophical point of view . In the Third part the researcher follow up the changes and developments on the receiver role and classified it to three main changes the activate receiver in which he uses his experience and senses with the artwork because his participation is very important to appreciate the artwork .The creative receiver who replace the artist through the information technology which stimulate the receiver to replace the artist production in different way and methods.